4° Mus. Th.
773 a (1

Kirnberger

Digitized by Google

<36639125070015

<36639125070015

Bayer. Staatsbibliothek

Digitized by Google

Digitized by Google

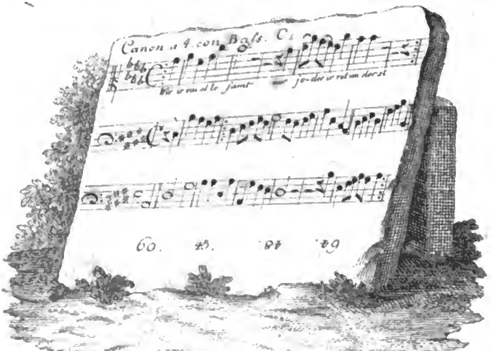
Die Kunſt
des reinen
Satzes in der Muſik

aus ſicheren Grundſätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyſpielen erläutert

von

Joh. Phil. Kirnberger,

Ihrer Königl. Hoheit der Prinzeßin Amalia von Preußen Hof-Muſicus.



Berlin und Königsberg,

bey G. J. Decker und G. L. Hartung, 1774.

Digitized by Google

Eben diese oft vorkommenden Harmoniewendungen (ungewöhnliche) sind übrigens hauptsächlich das, was in Verbindung mit der feierlichen langsamen Bewegung der Choralgesänge an sich, mit der Einfachheit der Melodie, mit dem frommen Gestalt vor dem großen Altarbilde (und so mit den religiösen Gefühle), und manches andern ehrwürdigen Gebräuchen und Ceremonien, Musikstücken dieser Art eine eigene Weihe, und einen anziehenden gleichsam unzugänglichen Anstrich von Feierlichkeit und Heiligkeit giebt. — — — Der Grund liegt keineswegs in dem selbständigen überwiegenden Werthe der antiken Musik, sondern im Gegentheil grade nur in dem, was an dem Ausdrucke der nicht acht ist, d. h. in der ferneren Ausstattung und Bearbeitung, welche vorhanden in dem sich freiwillig auferlegten Zwange, Veranlassung findet, so ungewöhnliche Seiten hervorzuholen, und überraschende Züge zu entfalten. — Unsere Kunst ist es also, welche die sogenannte antike Musik genießbar macht. —

(G. Weber über acht Musik, insbesondere alte griechische, oder Kirchentonarten.)

Ihro

Königlichen Hoheit

der Durchlauchtigſten Prinzeßin

Amalia von Preuſſen

Aebtißin zu Quedlinburg.

ꝛc. ꝛc. ꝛc.

[illegible] (2 Bde) [illegible] Warnicke, [illegible]
[illegible] – [illegible]

Digitized by Google

Digitized by Google

Durchlauchtigſte Prinzeßin!
Gnädigſte Prinzeßin und Frau!

Wenn es eine zu große Kühnheit iſt, Ew. Königl. Hoheit verehrungswürdigen Namen dieſem Werk vorzuſetzen, ſo hoffe ich, daß die Gründe die mich dazu bewogen haben, mich doch einigermaaßen rechtfertigen.

Den Stoff zu dieſem Werke, bin ich Ew. Königl. Hoheit ſchuldig; weil ich, um Dero tief forſchende Gründlichkeit zu befriedigen, mich in der Nothwendigkeit befand, allem, was zur Compoſition gehöret, weit ſchärfer und gründlicher, als ich vorher gewohnt war, nachzudenken. Vornehmlich habe ich es dem großen Genie Ew. Königl. Hoheit zu dan

ken, daſs ich dadurch gleichſam gezwungen worden bin, die Finſternis, welche bisher den Weg von der Harmonie zur Melodie angehenden Componiſten ſo ſchwer gemacht hat, etwas zu vertreiben.

Und die groſsmüthige Belohnung die Sie meinen Dienſten zu einer Zeit angedeyen laſſen, da Sie derſelben nicht mehr bedürfen, weil Ihre eigenen Einſichten ſo ungewöhnlich weit reichen, hat mir die Muſze gegeben, ohne welche ich dieſes Werk nie würde haben herausgeben können.

Es iſt alſo Dankbarkeit, die mich zu dieſen Fehler verleitet, eine Dankbarkeit, in der ich Lebenslang verharren werde.

Ew. Königl. Hoheit

unterthänigſter Knecht
Joh. Phil. Kirnberger.

Digitized by Google

Vorrede.

Da es ſeit vielen Jahren meine vornehmſte Beſchäftigung iſt, angehende Componiſten in dem reinen Satz zu unterrichten, ſo habe ich mir äußerſt angelegen ſeyn laſſen auf der einen Seite die wahren Grundſätze zu entdecken, auf welche die Regeln der Harmonie gegründet ſind, auf der andern Seite die Werke der gröſten Harmoniſten, die durchgehends für die erſten Meiſter der Kunſt gehalten werden, mit der gröſten Aufmerkſamkeit anzuhören und zu ſtudiren. Aus den, durch dieſe doppelte Arbeit geſammelten Anmerkungen, iſt denn das gegenwärtige Werk allmählig erwachſen.

Ich ſchmeichle mir, daß darin die wahren Grundſätze der Harmonie mit einer Leichtigkeit und Einfalt vorgetragen ſind, die das Studium des reinen Satzes um ein merkliches erleichtern werden. Ueberall habe ich die höchſte Reinigkeit zum Augenmerk gehabt, weil ich gefunden habe, daß die größten Genie in der Compoſition, ſie ſorgfältig geſucht haben. Mancher wird

meine

meine Vorſchriften zu ſtreng finden, und ſich vielleicht einbilden, daß ich ohne Noth die Kunſt zu ſchwer gemacht habe. Aber ich weiß es aus langer Erfahrung, wie nützlich es iſt, die angehenden Componiſten an die ſtrengſte Reinigkeit zu gewöhnen. Haben ſie die dabey vorkommenden Schwierigkeiten einmal überſtanden, ſo haben ſie alsdenn auch die Harmonie ſo in ihrer Gewalt, daß es ihnen leicht wird, ſich aus Schwierigkeiten heraus zu helfen, in denen diejenigen, die weniger ſtreng unterrichtet worden, allemal ſtecken bleiben.

Hiernächſt muß ich auch anmerken, was ich aus meiner Erfahrung gewiß weiß, daß jeder Fehler gegen die Harmonie, wenn er gleich ungeübten Ohren nicht merklich iſt, denen, die ein feineres Gehör haben, ſo anſtößig wird, daß Sachen, die ſonſt glücklich erfunden ſind, dadurch merklich verdorben werden; welches auch oft ungeübtere empfinden, ob ſie gleich nicht einſehen, woher der Schaden entſtanden iſt.

Ich weiß gar wol, daß die gröſten Meiſter bisweilen von den ſtrengen Regeln abweichen, und dennoch durchaus wohlklingend ſind. Dieſes aber konnten ſie nur darum thun, weil ihnen die Beobachtung des allerſtrengſten geläuffig war. Niemand, als

ſie

ſie allein, würde ſich aus den Harmonien, die gegen die Regeln geſetzt ſind, ohne Nachtheil des Wohlklanges, herausgefunden haben. Darum wird ſich jeder rechtſchaffene Lehrer des Satzes wol hüten, ſeinen Lehrlingen alle von großen Meiſtern begangene überlegte Abweichungen von den Regeln zu erlauben; denn ſie würden Gefahr lauffen durch Harmonien, aus denen jene große Meiſter ſich ſehr glücklich herausgeholfen haben, einen barbariſchen Uebelklang zu erwecken. In der That kann mit Anfängern die Reinigkeit nicht übertrieben werden. Haben ſie einmal dieſe in ihrer Gewalt, ſo werden ſie hernach von ſelbſt finden, wo ſie davon abgehen können.

Ich habe mir ſehr angelegen ſeyn laßen vollſtändig zu ſeyn, und man wird viele nicht unwichtige Dinge in dieſem Werk antreffen, davon anderswo nichts, oder doch nichts hinlängliches geſchrieben worden: daß ich gar nichts nothwendiges übergangen habe, getraue ich mir nicht zu behaupten, eben ſo wenig, als dieſes, daß ich nirgend gefehlt habe. Deswegen werde ich es mit Dank annehmen, wenn die, welche weiter ſehen als ich, mich deſſen erinnern werden. Indeſſen glaube ich, daß das

Digitized by Google

wichtigſte, was zur Reinigkeit des Satzes gehört, ſich hier zuſammen findet.

In einem andern Werke, welches, als der zweyte Theil des gegenwärtigen kann angeſehen werden, will ich das vortragen, was zum ſchönen, gefälligen, und, in Abſicht auf den Ausdruck, kräftigen Geſange gehöret. Die Materialien, die dazu gehören, habe ich ſchon geſammelt, und ich werde nächſtens anfangen, ſie in Ordnung zu bringen. Findet dieſes Werk den Beyfall, den ihm einige meiner Freunde verſprechen, ſo wird das andre bald nachfolgen.

N. S. Da ſich einige nicht unbeträchtliche Druckfehler eingeſchlichen haben, und an ein paar Stellen etwas vergeſſen worden, ſo wird der Leſer erinnert, ehe er das Werk lieſt, die am Ende ſtehenden Errata nachzuſehen, und in dem Werke ſelbſt anzuzeichnen.

Digitized by Google

Die Kunſt
des reinen Satzes in der Muſik.

Vorerinnerung.

Da vorausgeſetzt werden kann, daß diejenigen, welche ſich dieſes Werk zu Nutze machen wollen, in den erſten Anfängen der Muſik bereits unterrichtet ſind, ſo wird hier alles, was zu dieſen Anfängen gehört, übergangen. Die meiſten Kunſtwörter, deren man ſich in der Muſik bedienet, ingleichem alles, was zur hiſtoriſchen Kenntniß der Tonleiter, der Intervalle, der Noten, ihrer Geltung, des Takts und dergleichen gehöret, ſind denen, die dieſes Werk leſen werden, bekannt. Nur gewiſſe feinere, nicht jeden bekannte Anmerkungen über dieſe verſchiedene Gegenſtände werden beyläufig, allemal wo es die Gelegenheit mit ſich bringet, in beſondern Anmerkungen beygebracht werden.

Die Abſicht dieſes Werks iſt nicht blos auf die Bekanntmachung der Regeln des reinen Satzes gerichtet; man wird, ſo viel möglich iſt, auch die Gründe anzeigen, aus welchen die Nothwendigkeit derſelben erkennt wird. Dieſes wird bisweilen eine umſtändliche Betrachtung ganz bekannter Dinge erfodern, die nur derjenige für überflüßig halten wird, der bey dem dunklen Gefühl der Beſchaffenheit der Dinge ſtehen bleibt.

Die Setzkunſt, in ſo fern ſie beſtimmten Regeln unterworfen iſt, ſcheinet hauptſächlich von folgenden Punkten abzuhangen.

1. Muß man alle einzele Töne, die zur Muſik brauchbar ſind, oder die Tonleiter und die daher entſtehenden Tonarten kennen.
2. Alle in jeder Tonart vorkommenden Intervalle.
3. Alle in derſelben vorkommenden Accorde.
4. Muß man wiſſen, aus verſchiedenen Accorden eine harmoniſche Periode zu machen, und aus ſolchen Perioden die Harmonie eines ganzen Tonſtücks zuſammen zu ſetzen.
5. Muß man einen flieſſenden einſtimmigen Geſang zu machen, und demſelben noch eine, zwey oder mehr Stimmen beyzufügen wiſſen; auch zu einem gegebenen Baß eine oder mehr Stimmen zu ſetzen.

Digitized by Google

6. Dem Geſang in einer oder mehr Stimmen, nach Beſchaffenheit des Charakters eines Stücks, die ihm zukommende Bewegung und einen ſchicklichen Rythmus zu geben.

Dieſe verſchiedenen Punkte werden alſo in dieſem Werk der Ordnung nach abgehandelt werden.

Erſter Abſchnitt.

Von der Tonleiter und der Temperatur derſelben.

Es iſt bekannt, daß man in den ältern Zeiten auf den Orgeln keine andern Töne gehabt hat, als diejenigen, welche noch gegenwärtig mit den Buchſtaben C, D, E, F, G, A H, c, d, e u. ſ. f. bezeichnet werden. Damals aber war der Buchſtabe H noch nicht gebräuchlich, ſondern dieſer Ton wurde mit B bezeichnet. Da die Töne C - c, D - d u. ſ. f. ſo genau mit einander übereinſtimmen, daß man, wenn beyde zugleich angeſchlagen werden, kaum zwey verſchiedene Töne zu hören glaubt, ſo hat man ihnen auch einerley Namen gegeben, und in dem ganzen Umfang aller brauchbaren Töne, nur ſieben für würklich ſo verſchieden gehalten, daß jedem ein beſonderer Namen zukäme.

Diejenigen Töne, die man wegen ihrer groſſen Uebereinſtimmung oder völligen Harmonie für einerley gehalten hat, ſind die, die von Sayten oder Pfeifen angegeben werden, deren Längen ſich gegen einander verhalten, wie die Zahlen 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$ u. ſ. f. Wenn nämlich eine geſpannte Sayte einen Ton angiebt, den man mit C bezeichnet, ſo wird die Hälfte derſelben Sayte bey gleicher Spannung einen höhern Ton angeben, den das Ohr für einen eben ſolchen Ton hält, als der Ton C iſt. Man hat ihn deswegen mit demſelben Buchſtaben bezeichnet. Von eben dieſer Art ſind die Töne, welche der vierte, der achte, und der 16te Theil u. ſ. f. der Sayte angeben. Alle dieſe Töne haben den Namen C bekommen.

Man hat alſo nur die Töne für verſchieden gehalten, die zwiſchen C und c liegen, und ihnen daher auch andere Namen gegeben. Da man aber nur noch ſechs Töne zwiſchen C und c angenommen hatte, ſo fand ſich, daß auf den Inſtrumenten, man mochte eine Pfeiſe oder Sayte, welche man wolte, tönen laſſen, allemal die achte darüber oder darunter, denſelben Ton erhöhet oder vertiefet angab. Daher haben die Intervalle C - c, D - d u. ſ. f. den Namen der Octaven bekommen. [1]) Den andern Intervallen C - D, C - E, C - F u. ſ. f. gab man auf eine ähnliche Weiſe die Namen einer Secunde, einer Terz, einer Quarte, [2]) nach-

1) Von dem lateiniſchen Wort Octavus, der achte.

2) d. i. des zweiten, dritten, vierten Tones, u. ſ. f.

Digitized by Google

nachdem die Sayte, die den höhern Ton angab, die zweyte, oder dritte, oder vierte u. ſ. w. von der tiefen Sayte war. Dieſes iſt alſo der Urſprung der noch jetzt üblichen Benennung der Intervalle.

Ehemals nennte man jedes Intervall nach der Anzahl der Sayten von dem tiefern Ton bis zum höhern, ſie mochte ſo groß ſeyn, als ſie wollte; ſo wurde e der zehnte Ton von C, eine Decime genennt; g, die Duodecime oder der zwölfte Ton von C, und ſo nennte man auch die folgenden Töne nach ihrem Abſtand von dem Grundton. Gegenwärtig kommen dieſe Benennungen ſelten vor, weil man die hohen Töne e, g, h, nicht gegen dem tiefen C, ſondern gegen ſeine Octave c hält; und daher e die Terz, g die Quinte, h die Septime nennet. [3])

Dieſer Tonleiter C, D, E, F, G, A, H, c, d, e, f &c. bedienten ſich die Alten ſo, daß ſie bald einen, bald einen andern Ton derſelben, für den unterſten annahmen, und als den Grundton ihres Geſanges anſahen.

Alſo veränderten die Intervalle ihre Beſchaffenheit, ſo oft ein andrer Grundton zum Geſang angenommen wurde. Fieng man von C an, ſo war C-D die Secunde, C-E die Terz, C-F die Quart u. ſ. f.; wurde aber D zum Grundton genommen, ſo war D-E die Secunde, D-F die Terz u. ſ. f. Dieſe Intervalle verhalten ſich merklich anders, als die vorhergehenden; daher mußte auch der Geſang aus einem andern Grundtone nothwendig einen andern Charakter annehmen. Dieſes iſt der Urſprung der verſchiedenen Tonarten der Alten.

3) Man hat gegenwärtig nur bis zur None, die, wie an ſeinem Orte gezeiget wird, nicht mit der Secunde kann verwechſelt werden; ſelten unterſcheidet man die Decime von der Terz der Octave. Man thut es nur in den Fällen, wo die Septime und None, ehe ſie aufgelößt werden, etliche Schritte herauf thun, und denn wieder auf ihre vorigen Stellen zurücktreten. Da muß natürlicher Weiſe die Bezifferung auf folgende Art geſchehen:

7. 8. 9. 10. 11. 10. 9. 8. 7.
5. 6. 7. 8. 9. 8. 7. 6. 5.

wodurch man ſieht, daß die None in die folgenden Stufen 10, 11. u. ſ. f. trete. Denn wenn man dieſes Heraufrücken alſo bezeichnen wollte:

7. 8. 2. 3. 2. 8. 7.
5. 6. 7. 8. 7. 6. 5.

ſo könnte man denken, die 8 ſpringe in die 2, welches ganz unnatürlich wäre.

Nur wenn von dem Contrapunkt die Rede iſt, kann man die Ausdrücke Decime und Duodecime nicht wol entbehren, weil der Contrapunkt in der Decime etwas ganz anders iſt, als der Contrapunkt in der Terz, und der Contrapunkt in der Duodecime nicht mit dem in der Quinte kann verwechſelt werden.

Doppelten

Digitized by Google

Dieſes deſto deutlicher zu beſchreiben, ſtelle man ſich die Töne nach der Länge der Sayten vor. Die Diatoniſche Leiter der Alten war ſo beſchaffen, daß wenn man die Länge der Sayte, die den Ton C angiebt, 1 nennet, die Sayten der übrigen Töne die Länge haben müßten, wie ſie hier unter den Namen der Töne angegeben ſind.

C	D	E	F	G	A	B 4)	c	d	e	f	u. ſ. w.
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{4}{9}$	$\frac{2}{5}$	$\frac{3}{8}$	u. ſ. w.

Fängt man nun von C als dem Grundton an, ſo iſt die Secunde $\frac{8}{9}$, die Terz $\frac{4}{5}$, die Quarte $\frac{3}{4}$ u. ſ. w. Nimmt man aber D zum Grundton an, ſo iſt die Secunde $\frac{9}{10}$, die Terz $\frac{27}{32}$ 5) u. ſ. w. Auf dieſe Art alſo hatte jeder angenommene Grundton ſeine beſtimmten Intervalle, die bald gröſſer, bald kleiner waren, als die gleiche Namen führenden Intervalle eines andern Grundtones.

Hauptſächlich aber unterſcheideten ſich die Intervalle zu dem Grundton C von denen, die zu dem Grundton A gehören. Die Octave A-a, enthielt nämlich folgende Töne.

A	B	c	d	e	f	g	a
$\frac{3}{5}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{4}{9}$	$\frac{2}{5}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{3}{10}$

oder wenn man für A die Zahl 1 ſetzet, dieſe

A	B	c	d	e	f	g	a
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{5}{6}$	$\frac{20}{27}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{5}{8}$	$\frac{5}{9}$	$\frac{1}{2}$

Alſo ſind in dieſem Tone die Secunde, die Quinte und die Octave völlig, wie in dem Tone C, alle übrigen Intervalle aber gehen merklich von jenem ab, auſſer der Quarte $\frac{20}{27}$, die nur um etwas weniges von der Quarte $\frac{3}{4}$ abweicht.

In dem Tone C ſind die Terz, die Sexte, und die Septime groß, in dem Tone A aber ſind dieſe Intervalle klein; daher hat man hernach die Tonart, wie ſie bey dem Grundton C iſt, die **große** oder **harte**: die von A aber die **kleine** oder **weiche** Tonart genennet.

Dieſes iſt die ehemalige Einrichtung der Diatoniſchen Tonleiter, deren Urſprung nicht völlig bekannt iſt: ſo wie man denn überhaupt nicht mit Gewißheit ſagen kann, wie die Alten zu ihren verſchiedenen Syſtemen oder Tonleitern gekommen ſind. Man weiß nur ſo viel, daß das diatoniſche Syſtem der alten Griechen, welches von dem hier angegebenen etwas unterſchieden geweſen iſt, aus einer Folge von reinen Quinten kann hergeleitet werden. Es iſt auch bekannt, daß

Guido

4) Was die Alten mit B bezeichneten, iſt unſer heutiges H.

5) Denn $\frac{8}{9}$ (D) iſt zu $\frac{4}{5}$ (E), wie 1 zu $\frac{9}{10}$ und $\frac{8}{9}$ (D) iſt zu $\frac{3}{4}$ (F) wie 1 zu $\frac{27}{32}$.

Digitized by Google

Guido aus Arezzo im eilften Jahrhundert das alte diatoniſche Syſtem in Anſehung der Lage und Ordnung der Töne etwas abgeändert hat; die Ordnung und die Verhältniſſe der Töne ſetzte er alſo:

G	A	B	C	D	E	F	g	u. ſ. f.
1.	$\frac{8}{9}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{1}{2}$	u. ſ. f.

In dieſer Tonleiter waren, wie in der uralten griechiſchen diatoniſchen Tonleiter alle ganzen Töne gleich, nach dem Verhältniß $\frac{8}{9}$ und die beyden halben Töne E-F und B-C waren nach dem Verhältniß $\frac{243}{256}$. Wie aus dieſem Syſtem das nachherige oder heutige, wovon wir vorher die Folge und die Verhältniſſe angegeben haben, entſtanden ſey, iſt ungewiß. Einige ſchreiben erſt dem Zarlino, der im Sechszehnten Jahrhundert gelebt hat, die völlige Einrichtung deſſelben zu. Es läßt ſich begreifen, wie es durch die Ausfüllung oder Theilung der größern Intervalle entſtanden iſt. [6])

6) Bey dieſer Gelegenheit kann man ſich die Methode bekannt machen, wie die Alten die gröſſern Intervalle durch Einſchaltung eines Tones zwiſchen zwey andere entdekt haben. Man ſtelle ſich alſo zwey Töne durch die Länge ihrer Sayten vor, z. E. die Töne, die eine Octave ausmachen, durch die Zahlen 2 und 1 oder 4 und 2 u. ſ. f. Will man nun zwiſchen dieſe zwey Töne noch einen in die Mitte ſetzen, ſo kann dieſes auf dreyerley Arten verſucht werden. Dieſes zu erläutern nenne man den erſten Ton A, den andern C, und den neuen, der dazwiſchen kommen ſoll, B. Nun konnte man auf dreyerley Art verſuchen, den Ton B mitten zwiſchen A und C zu ſetzen. 1) Entweder ſo, daß B ſo viel höher wäre als A, ſo viel er niedriger iſt als C, oder daß die beyden Intervalle A-B und B-C gleich wären. Dazu wurd erfodert, daß die Zahl, wodurch die Länge der Sayte B ausgedrückt wird, die mittlere Proportionalzahl zwiſchen A und C wäre. Da nun aber die wenigſten Zahlen ſo ſind, daß eine ſolche mittlere Proportionalzahl könnte gefunden werden, und überdem kein Intervall, das nur eine Octave oder kleiner iſt, eine ſolche Zahl hat, ſo konnte dieſe Methode nicht angehen. 2) Man konnte aber auch die Mittelzahl B ſo nehmen, daß ihr Unterſchied von A und von C gleich wäre. Dieſes wird das arithmetiſche Mittel genennt. So wäre 9 das Mittel zwiſchen 12 und 6, da der Unterſcheid gegen beyde drey iſt. 3) Auch konnte dieſes Mittel ſo ſeyn, daß die Zahl B um einen eben ſo großen Theil von A, als von C abſtünde. So iſt die Zahl 8, die um $\frac{1}{3}$ kleiner als 12 und um $\frac{1}{3}$ größer als 6 iſt. Dieſes nennt man das harmoniſche Mittel. Man hielt ſich alſo an dieſe zwey letztern Arten, und nennte die eine die arithmetiſche Theilung

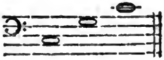
Theilet man die Octave 1 : $\frac{1}{2}$ C c harmoniſch, ſo bekömmt man die Quinte $\frac{2}{3}$ oder G, und über denſelben die Quarte G c $\frac{2}{3}$: $\frac{1}{2}$ oder $\frac{3}{4}$. Theilet man die Quinte wieder harmoniſch, ſo bekömmt man die große Terz $\frac{4}{5}$ oder E und über derſelben die kleine E - G oder $\frac{4}{5}$: $\frac{2}{3}$ oder $\frac{5}{6}$. Theilet man ferner die groſſe Terz harmoniſch, ſo bekommt man den groſſen Ton $\frac{8}{9}$ nämlich D, und über dieſem den klei-

lung des Intervalls, die andere die harmoniſche Theilung.

Alſo verſuchte man die Octave, als das größte Intervall, hernach auch die kleinen Intervalle arithmetiſch und harmoniſch zu theilen. Die arithmetiſche Theilung geſchiehet alſo: Man ſubtrahirt die beyden Zahlen, die das Intervall ausdrücken, nimmt die Hälfte ihres Unterſchieds und addiret ſie zu der kleinern Zahl, ſo bekommt man das arithmetiſche Mittel. Z. E. Wenn die beyden Zahlen 12 und 6 ſind, ſo iſt ihr Unterſchied 6, davon die Hälfte 3. Dieſes zu 6 addirt giebt 9 als das arithmetiſche Mittel.

Das harmoniſche Mittel wird alſo gefunden. Man multipliciret die beyden Zahlen des Intervalls durch einander, nimmt die dadurch herauskommende Zahl doppelt, und dividirt ſie durch die Summe der beyden Zahlen. Wenn alſo die Zahlen 12 und 6 ſind, ſo multipliciret man 12 durch 6, und nimmt die herausgekommene Zahl 72 doppelt. Dieſes macht 144, und dieſe dividirt man durch die Summe von 12 und 6, oder durch 18. Der Quotient 8 iſt das harmoniſche Mittel zwiſchen 12 und 6, und iſt um 4 oder $\frac{1}{3}$ von 12 kleiner als dieſes, und um 2 oder $\frac{1}{3}$ von 6 größer als dieſes.

Auf dieſe Art theilten die Alten alle Intervalle harmoniſch oder arithmetiſch. Beyde Theilungen bringen neue kleinere Intervalle hervor, und zwar dieſelbigen mit dem Unterſchied, daß durch die harmoniſche Theilung das vollkommnere Intervall unten, oder zwiſchen dem unterſten und dem neuen Ton liegt, das unvollkommnere oben, und daß dieſes in der arithmetiſchen Theilung gerade umgekehrt iſt. Z. E. Die harmoniſche Theilung der Octave 12 : 6 giebt für den neuen Ton 8, welches gegen 12 eine Quinte und gegen 6 eine Quarte macht: Die arithmetiſche Theilung giebt 9 für den neuen Ton, welches gegen 12 eine Quarte und gegen 6 eine Quinte macht. Daraus verſteht man, was die Alten ſagen wollen, wenn ſie die harmoniſche Theilung der Octave alſo



und die arithmetiſche alſo

vorſtellen.

Durch

kleinen $\frac{8}{9}$: $\frac{4}{5}$ oder $\frac{9}{10}$, D-E. Auf dieſe Weiſe hatte man die Töne C, D, E, G, c, nach den heutigen Verhältniſſen bekommen. Die arithmetiſche Theilung der Octave gab den Ton F oder $\frac{3}{4}$, die harmoniſche Theilung der Quinte F-c gab wieder die groſſe Terz zu F, nämlich A oder $\frac{3}{5}$. Endlich gab man auch dem erſten aus der Theilung der Octave entſtandenen Ton G ſeine große Terz $\frac{8}{15}$ oder B (das heutige H), und ſo hatte man das Syſtem.

Bey dieſer Einrichtung der Tonleiter zeigte ſich die Schwierigkeit, daß man den Ton B oder das jetzige H gar nicht konnte zum Grundton machen, weil ihm die Quinte fehlte, da das Intervall B-F $\frac{8}{15}$: $\frac{3}{8}$ oder $\frac{45}{64}$ zur Quinte ganz unbrauchbar iſt. Der Ton F aber hatte keine Quarte, denn das Intervall F-B 7) klinget nicht nur ſehr wiedrig, ſondern iſt auch ſchweer von den Sängern zu treffen. Dieſes Intervall wurd, weil es aus drey ganzen Tönen beſtehet, Tritonus genennet: ſein Verhältniß iſt $\frac{3}{4}$ zu $\frac{8}{15}$ oder $\frac{32}{45}$. Dieſem Mangel haben die ehemaligen Tonlehrer dadurch abgeholfen, daß ſie zwiſchen A und B noch einen Ton eingeſchaltet haben, der mit F eine reine Quarte machte, und zu dem die Octave von F eine reine Quinte war.

Die

Durch die harmoniſche Theilung der Quinte 15. 12. 10 entſtehet unten die groſe Terz, und darüber die kleine.

Durch die harmoniſche Theilung der groſſen Terz 45. 40. 36. entſteht unten der groſe Ton $\frac{40}{45}$ oder $\frac{8}{9}$ und oben der kleine $\frac{36}{40}$ oder $\frac{9}{10}$.

Auf dieſe Weiſe fand man durch die Theilung der Octave die Quinte und Quarte, durch die Theilung der Quinte die groſſe und kleine Terz, durch die Theilung der groſſen Terz die groſſe Secunde, oder den groſſen Ton und den kleinen Ton.

Nach dieſem ſah man auch, daß der Raum zwiſchen der groſſen Terz und der Quarte die kleine Secunde, oder den groſſen halben Ton $\frac{15}{16}$ gebe, und daß dieſer vom groſſen ganzen Ton abgezogen den kleinen halben Ton 128 ; 135 gebe.

Es verdienet hier noch im Vorbeygang angemerkt zu werden, daß die Claviermacher übel thun, wenn ſie bey gebundenen Sayten das Verhältniß $\frac{24}{25}$, welches der Unterſchied der groſſen und kleinen Terz iſt, für den kleinen halben Ton nehmen. Eigentlich ſollte es $\frac{128}{135}$ ſeyn, weil aber dieſe Eintheilung etwas beſchwerlich iſt, ſo können ſie füglich $\frac{18}{19}$ und $\frac{19}{20}$ dafür nehmen. Das erſtere zur Bindung von Dis und E, F und Fis, Gis und A, B und H ſtatt $\frac{128}{135}$. Das andere für C und Cis, D und Dis, G und Gis, an ſtatt $\frac{24}{25}$. Will man Cis und D, E und F, Fis und G, A und B, H und C binden, ſo kann man das Verhältniß $\frac{15}{16}$ nehmen.

7) So lange von der Tonleiter der Alten geſprochen wird, muß man immer unter dem Ton B unſer heutiges H verſtehen.

Digitized by Google

Die Länge der Sayte zu dieſem Ton mußte alſo $\frac{9}{16}$ ſeyn. Dieſe Sayte bekam ebenfalls den Namen B, wurde aber zum Unterſchied des urſprünglichen B oder $\frac{8}{15}$, ~~das weiche oder viereckigte ♮ genennt.~~ Dieſes hat man hernach mit dem Buchſtaben H bezeichnet, welchen Buchſtaben der Ton $\frac{8}{15}$ noch jetzt trägt.

In dieſer diatoniſchen Tonleiter ſind die Stufen von einem Tone zu dem nächſten von dreyerley Art. Die von C bis D, von F bis G, von A bis H, ſind $\frac{8}{9}$. Dieſes Intervall nennet man einen **großen Ton.** Die Stufen D-E und G-A ſind nur $\frac{9}{10}$, welches Intervall ein kleiner Ton genennt wird: die Stufen E-F und H-c ſind $\frac{15}{16}$, und dieſes wird ein halber Ton genennt.

Bey dieſer Tonleiter kann man auch noch eine andere Anmerkung machen. Wenn man C zum Grundton annimmt, und alle Töne der Tonleiter von C bis c nach einander anſchlägt, ſo merkt man, ſo bald man auf den Ton H kömmt, daß er den folgenden Ton c gleichſam zum voraus ankündiget, und in dem Gehör einigermaaßen ein Verlangen darnach erwecket. Eben dieſes geſchiehet auch, wenn man von F anfängt und auf e gekommen iſt. Geht man aber von D nach d, ſo läßt der ſiebende Ton c von dem folgenden d gar nichts fühlen.

Dieſe Erfahrung, die jederman gar leicht machen kann, lehrte die Alten, [8]) daß die große Septime C-H, F-e eine Kraft habe, den nächſt über ihr liegenden halben Ton zum voraus empfindbar zu machen; ſie nennten deßwegen dieſen Ton das Semitonium modi, und gaben dadurch zu verſtehen, daß er den nächſt darüber liegenden halben Ton als den Hauptton anzeige. Sie ſahen bald, daß die Muſik gewinnen würde, wenn jeder Grundton dieſen Vortheil hätte. Daher mag es hernach gekommen ſeyn, daß wie man verſucht hat, den übrigen vier Tönen D, E, G und A, auch ein ſolches Subſemitonium zu geben, und alſo zwiſchen C und D, zwiſchen D und E, zwiſchen F und G, und zwiſchen G und A halbe Töne einzuſchalten. Dieſes ſcheinet der Urſprung der heutigen Tonleiter zu ſeyn, in welcher dieſe eingeſchaltene Töne die Namen Cis, Dis, Fis und Gis bekommen haben. Wiewol eben dieſe Töne auch aus andern Gründen konnten eingeführt werden. [9])

Wollte

8) Unter dieſem Worte verſtehet man hier nicht die alten Griechen, aus deren Muſik die unſrige durch verſchiedene Veränderung entſtanden iſt, ſondern die Tonſetzer des XVI und zum Theil noch des XVII Jahrhunderts, die unſere heutige aus zwölf Tönen beſtehende Tonleiter noch nicht hatten.

9) Es ſcheint doch, daß der angeführte Urſprung der neuen halben Töne Cis, Dis, Fis und Gis der natürlichſte ſey. Es fällt ungemein ſtark ins Gehör, daß der

Digitized by Google

Wollte man dieſe Töne ſo nehmen, daß ſie gerade ſo weit von dem halben Ton über ſie abſtünden, als E von F oder H von C, ſo müßten die Längen der Sayten die hier angegebenen Verhältniſſe haben.

Cis	Dis	Fis	Gis
$\frac{128}{135}$	$\frac{64}{75}$	$\frac{32}{45}$	$\frac{16}{25}$

Es läßt ſich auch vermuthen, daß diejenigen, die zuerſt verſucht haben, dieſe vier neuen Töne einzuführen, ſie dem Gehör nach ſo nah als möglich auf dieſe Verhältniſſe werden geſtimmt haben, damit Cis das Subſemitonium von D, Dis von E u. ſ. f. wäre. Doch muſte man bald merken, daß es hier eben nicht auf ein ganz genaues Verhältnis ankomme. Man kann dieſe Töne etwas höher oder niedriger nehmen, ohne die Eigenſchaft, die ſie haben, den nächſten Hauptton darüber anzukündigen, zu ſchwächen.

Dieſer Umſtand war ſehr vortheilhaft, indem er verſtattete, daß man einen doppelten Gebrauch von dieſen neuen halben Tönen machen konnte. Ohne der Hauptabſicht, ſie als Subſemitonia zu gebrauchen, zu ſchaden, konnten ſie etwas erhöhet oder erniedriget werden, und ſo war es möglich, ſie gerade ſo zu nehmen, daß ſie zugleich als Quinten oder Terzen oder Quarten, anderer Töne dienen konnten, wodurch die Anzahl der Grundtöne vermehret, und alſo der Muſik mehr Mannigfaltigkeit konnte gegeben werden.

So fand man, daß, wenn man der Sayte Fis die Länge $\frac{32}{45}$ gäbe, dieſelbe nicht nur das Subſemitonium von G, ſondern zugleich die reine Quinte von H und die reine große Terz von D wäre. Dieſe glückliche Bemerkung führte die Tonlehrer auf die Unterſuchung, wie auch die andern drey halben Töne Cis, Dis und Gis zu dieſem doppelten oder dreyfachen Gebrauch könnten eingerichtet werden.

Die Nachrichten von den verſchiedenen Verſuchen, die damit gemacht worden, ſind nicht bis auf uns gekommen. Nur ſo viel weiß man, daß dieſelben endlich die Einführung der heutigen 24 verſchiedenen Tonleitern veranlaſet haben; da man jeden der 12 Töne der Octave zum Grundton machen, und ſowol nach der harten als nach der weichen Tonart darin ſpielen konnte. Es mag auf folgende Weiſe damit zugegangen ſeyn.

In

der Diſcantſchluß aus dem Semitonio in den Hauptton ſehr viel vollkommener iſt, als der Schluß aus der kleinen Terz der Dominante in den Hauptton, womit die Alten in Moltönen zufrieden ſeyn mußten. Alſo kann es gar wol ſeyn, daß das Nachdenken, wie die Schlüſſe der Moltöne vollkommener zu machen wären, dieſe neuen Töne eingeführet hat.

Digitized by Google

In der ehemaligen diatoniſchen Tonleiter waren einige Töne, als C und F, die ihre reinen Quinten und große Terzen hatten; andere aber, wie A und E, hatten zu den reinen Quinten nur kleine Terzen, hingegen hatte D weder eine reine Quinte, noch eine reine kleine Terz; die große Terz aber fehlte ihm ganz.

H war ohne Quinte, alſo konnte man nur aus gar wenig Tönen in der großen oder kleinen Tonart rein ſpielen.

Die Bemerkung, daß durch Einführung des Tones Fis, H eine Quinte, und D eine große Terz bekommen hatten, brachte die Tonſetzer auf den Gedanken, daß es vielleicht angehen könne, gar jeder Sayte eine große und kleine Terz und eine Quinte zu geben. Schon die vier neuen Töne Cis, Dis, Fis und Gis ſo genommen, wie ſie als Subſemitonia der über ihnen liegenden Haupttöne mußten genommen werden, gaben Hoffnung zu der Möglichkeit eines ſolchen neuen Syſtems der Muſik: der bloße Gedanke davon fand ſo viel Beyfall, daß man hernach unzählige Verſuche machte, daſſelbe zur Vollkommenheit zu bringen.

Man ſuchte alſo die vier Semitonia Cis, Dis, Fis und Gis ſo zu nehmen, daß jeder Ton der chromatiſchen Tonleiter C, Cis, D, Dis, E, F, Fis, G, Gis, A, B, H ſeine Quinte, ſeine große und kleine Terz darin habe.

Man ſah aber bald, daß dieſes nur in ſo fern möglich ſey, als es erlaubt ſeyn würde, die Intervalle bald etwas größer, bald etwas kleiner zu machen. Wollte man z. E. Dis ſo nehmen, daß es die völlig reine kleine Terz zu C wäre, ſo konnte es nicht zugleich die reine Quinte von Gis ſeyn. Indeſſen fand man, daß für dieſe neuen Töne ein ſolches Mittel könnte getroffen werden, daß zwar die Intervalle nicht ganz rein, aber doch erträglich ſeyn würden. Dieſes nennte man das Syſtem **Temperiren.**

Jeder Orgelbauer und Inſtrumentmacher ſuchte, ſo gut er konnte, eine **Temperatur**, die den wenigſten Unbequämlichkeiten unterworffen war; und ſo ſtehen die Sachen noch gegenwärtig.

Nachdem unzählige Temperaturen ausgedacht worden, glaubten endlich einige Tonlehrer, das leichteſte Mittel, aus der Sache zu kommen, ſey dieſes, daß die Töne C, Cis, D, Dis u. ſ. f. alle durch gleiche Stufen von einander abgeſöndert werden. Alſo theilte man die Octave in zwölf gleiche Theile ein, davon jeder ohngefehr ein halber Ton war; dieſes nennte man die **gleichſchwebende Temperatur.** Viele ſahen ſie gleich für ſehr vortheilhaft an, weil nach derſelben jede Sayte der chromatiſchen Tonleiter ihre große und ihre kleine Terz, nebſt ihrer Quarte, Quinte und Sexte, der Reinigkeit ſo nahe hat, daß das Ohr das, was der völligen Reinigkeit abgeht, kaum merkt.

Man

Digitized by Google

Man kann folglich nach dieſer Temperatur aus gar allen im chromatiſchen Syſtem liegenden Tönen, ſo wol in Dur als in Mol, faſt ganz reine ſpielen.

Eine genauere Ueberlegung giebt aber bald beträchtliche Bedenklichkeiten gegen dieſe Temperatur an die Hand.

Erſtlich iſt es unmöglich, ſelbige ohne ein Monochord, oder etwas das deſſen Stelle vertritt, zu ſtimmen. Durch das bloße Gehör können wol conſonirende Intervalle rein geſtimmt werden, aber dißonirende kann man nicht genau treffen.

Zweytens wird durch die gleichſchwebende Temperatur die Mannigfaltigkeit der Töne aufgehoben. Denn ſie läßt ſchlechterdings nur zwey Charakter übrig, da auf der einen Seite alle Durtöne, und auf der andern alle Moltöne ſich vollkommen gleich ſind.

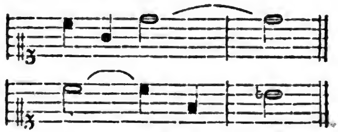
Alſo hätte man durch die 24 Tonleitern nicht nur würklich nichts gewonnen, ſondern ſehr viel verloren. Denn die bloß diatoniſche Tonleiter, wie die Alten ſie gebraucht haben, wovon oben geſprochen worden, gab verſchiedene, an Charakter wol von einander abgezeichnete Tonarten, davon allemal die, welche ſich zum Ausdruck am beſten ſchickte, konnte gewählet werden. Die gleichſchwebende Temperatur hebt dieſes auf, und läßt dem Tonſetzer blos die Wahl zwiſchen der großen und der kleinen Tonart.

Dieſe Gründe ſind wichtig genug, um eine Temperatur fahren zu laſſen, die ſo viel Unvollkommenheit nach ſich zieht.

Eine Temperatur, die gut ſeyn ſoll, muß leichte zu ſtimmen ſeyn, ſie muß der Mannigfaltigkeit der Töne nicht ſchaden, und endlich alle Intervalle, ſo viel möglich iſt, ſo angeben, wie die reinen Fortſchreitungen der Melodien ſie hervorbringen.

Man findet z. E. daß ganz reine melodiſche Fortſchreitungen in zwey Stimmen verſchiedene temperirte, oder nicht ganz reine Terzien in der Harmonie hervorbringen.

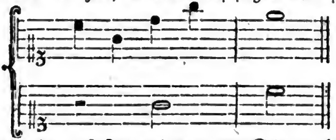
Man ſtelle ſich folgendes Beyſpiel vor.



In beyden Stimmen kommen Sprünge von Quarten und Quinten vor. Dieſe kann, wie geſagt, ein Sänger nicht anders als rein nehmen. Geſchieht

dieſes nun, ſo machen beyde Stimmen, wenn ſie auf die letzten hier angeſchriebenen Töne kommen, eine Terz, die nicht rein iſt. Denn wenn $\bar{\bar{c}}$ durch 1 ausgedrückt wird, ſo wird das $\bar{g}$ in der obern Stimme eine reine Quarte tiefer $\frac{4}{3}$, davon die reine Quinte $\bar{\bar{d}}$ $\frac{8}{9}$. In der untern Stimme fällt man von $\bar{\bar{c}}$ 1 auf $\bar{f}$ eine Quinte; folglich iſt $\bar{f}$ $\frac{3}{2}$, von da ſteiget man eine reine Quarte $\frac{9}{8}$. Alſo verhält ſich hier $\bar{b}$ zu $\bar{\bar{d}}$ wie $\frac{9}{8}$ zu $\frac{8}{9}$ oder wie 1 zu $\frac{64}{81}$. Es iſt deswegen die Terz $\bar{b}$ - $\bar{\bar{d}}$ von $\frac{64}{81}$, ungeachtet ſie um das Comma $\frac{81}{80}$ höher iſt, als die reine Terz $\frac{4}{5}$, nicht zu verwerfen: erſtlich weil es wichtiger iſt, daß die größern Intervalle Quinten und Quarten rein ſeyn, aus denen dieſe Terz entſteht, als daß dieſe rein, und jene unrein ſeyn. Zweytens, weil es nicht möglich iſt, dieſe Quarten und Quinten im Singen ſo zu temperiren, daß die Terz b - d rein herauskomme.

Würde man aber mit zwey Stimmen auf folgende Art fortſchreiten:



ſo würden c und e die reine große Terz; g in der untern Stimme aber gegen das letzte e in der obern die reine Sexte $\frac{3}{5}$ ausmachen, da in dem vorhergehenden Beyſpiel f in der untern Stimme gegen d in der obern, eine Sexte die $\frac{16}{27}$ iſt, macht. Alſo geben die Fortſchreitungen durch reine Intervalle die Terzen bald größer, und bald kleiner.

Was hier beyläufig erinnert worden, daß es wichtiger ſey, die großen als die kleinen Intervalle rein zu haben, verdienet etwas näher entwickelt zu werden. Es iſt bekannt, daß die Octaven nicht die geringſte Temperatur vertragen, ſondern ganz rein ſeyn müſſen, weil eine Kleinigkeit, darum ſie zu hoch oder zu tief ſind, ſie ſehr wiedrig macht. Der Grund davon iſt offenbar. Weil ſie von einer Art ſind, ſo wird die Vergleichung ſo leichte, daß der geringſte Unterſchied merklich wird. Die Quinten können, wie man aus der Erfahrung weiß, etwas unter ſich ſchweben, ohne wiedrig zu werden, denn zwiſchen 2 und 3 iſt die Vergleichung nicht ſo faßlich, als zwiſchen 1 und 2. Daher wird man bey der Quinte den Mangel nicht ſo leicht gewahr. Aus eben dieſem Grunde können die

Ter-

Digitized by Google

Terzen noch vielmehr Abweichung von der Reinigkeit vertragen, ehe ſie verdrießlich werden, weil das Verhältniß 4 : 5, oder 5 : 6 noch ſchweerer als 2 : 3 zu faſſen, folglich die Abweichungen davon weniger merklich ſind. Dieſes kommt vollkommen mit dem Gefühl überein. Das Gehör der größten Meiſter kann hierüber zu Rathe gezogen werden; ſie ſind darin einſtimmig, daß die Quinten erträglich ſind, wenn ſie nicht über ein halbes Comma, oder $\frac{1}{160}$ tiefer, als das wahre Verhältniß $\frac{2}{3}$ ſind; die großen Terzen aber können ein ganzes Comma oder $\frac{1}{80}$ über ſich, die kleinen eben ſo viel unter ſich vertragen.

Weil man, ſo viel möglich, auf reine Quarten und Quinten ſehen muß, ſo werden die unreinen Terzen, die nothwendig daher entſtehen, ohne Bedenken anzunehmen ſeyn.

Vorher iſt gezeiget worden, wie die Terz $\frac{64}{81}$ entſtehe. Da dieſe unvermeidlich iſt, ſo wird auch noch eine andere, die durch $\frac{405}{512}$ ausgedrückt wird, und um etwas kleiner als jene iſt, nothwendig; denn dieſe iſt das, was der reinen großen Terz 4, 5 und der größten $\frac{64}{81}$ zur Octave fehlt. Denn wenn das Intervall $\bar{b}$ $\bar{\bar{d}}$, wie wir geſehen haben, nothwendig $\frac{64}{81}$ iſt, $\bar{d}$ - $\overline{fis}$ aber die reine große Terz ſeyn ſoll, ſo muß das $\overline{fis}$ mit $\bar{b}$ nothwendig das Intervall $\frac{405}{512}$ ausmachen.

Nach dieſen vorläufigen Erinnerungen wird man die Temperatur, die hier ſoll angezeiget werden, ohne Zweifel für die beſte mögliche halten. Denn ſie hat die ſo weſentlichen Eigenſchaften, daß ſie leichte zu ſtimmen iſt; daß die Hauptintervalle Quinten und Quarten entweder vollkommen, oder ſo rein ſind, daß kein Ohr den Unterſchied zu merken im Stand iſt, wie ſogleich ſoll gezeiget werden; und endlich, daß ſie keine andere Terzen hat, als entweder ganz reine, oder doch ſolche, die aus reinen Quinten und Quarten nothwendig entſtehen. In dieſer Temperatur haben die Töne folgende Verhältniße:

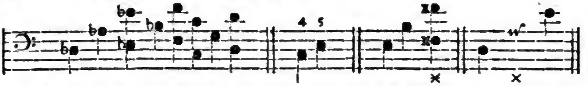
C	Cis	D	Dis	E	F	Fis	G	Gis	A.	B	H
1	$\frac{243}{256}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{27}{32}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{32}{45}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{81}{128}$	$\frac{161}{270}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{8}{15}$

In dieſer Tonleiter ſind alle Töne der reinen diatoniſchen Leiter beybehalten worden, außer der Ton A, der anſtatt $\frac{3}{5}$ oder $\frac{162}{270}$ hier $\frac{161}{270}$ und alſo um $\frac{1}{162}$ oder ein halbes Comma höher genommen iſt, damit er, als die Quinte von D zu brauchen ſey. Denn jetzt iſt dieſe Quinte D - A und folglich auch die Quinte A - e nur um ein halbes Comma niedriger, als die ganz reine Quinte $\frac{2}{3}$. Dieſe zwey Quinten ausgenommen, ſind alle übrigen ganz rein. Denn daß die Quinte Fis - cis um den zehnten Theil eines Comma unter ſich ſchwebt, kann kein Ohr merken, ſo fein ſein Gefühl auch immer ſeyn mag. Da nun alle Quinten bis auf zwey rein ſind, ſo ſind es die Quarten ebenfalls.

Die großen Terzen ſind von viererley Art: vollkommen reine C - E, D - Fis, G - H; andere von $\frac{64}{81}$, die um ein Comma zu groß ſind; hierauf ſolche, die um weniger als ein Comma über ſich ſchweben, wie die von $\frac{405}{512}$; und endlich ſolche, die der ganz reinen noch näher kommen, als F - A $\frac{128}{161}$, welches von $\frac{4}{5}$ nicht merklich, und A - cis $\frac{13041}{16384}$, welches von $\frac{405}{512}$ eben ſo unmerklich abweichet.

Von den kleinen Terzen ſind noch mehr, die von der Reinigkeit abweichen. Indeſſen gehet der Unterſchied nirgend über ein Comma, folglich werden ſie alle erträglich.

Die vorgeſchlagene Temperatur hat endlich den Vortheil vor allen andern, daß ſie durch bloſſe reine Quinten, und eine einzige große Terz $\frac{4}{5}$ kann geſtimmt werden, wie aus dieſer Vorſtellung zu ſehen iſt.



Nachdem man die Töne auf dieſe Art bis auf das Fis bey × geſtimmet hat, ſo iſt a, welches noch fehlt, gar leicht ſo zu nehmen, daß die Quinte d - a bey × ſo viel unter ſich ſchwebt, als die Quinte a - e. Dieſes wird keinem, der ein wenig im Stimmen geübt iſt, die geringſte Schwürigkeit machen, und dieſe Temperatur wird ſich vorzüglich durch die Leichtigkeit des Stimmens empfehlen.

Zweyter Abſchnitt.

Von den Intervallen.

Die Alten zählten, wie ſchon erinnert worden, die Intervalle der Töne nach den diatoniſchen Stufen ab, und daher kam es, daß jeder Grundton in dem Bezirk einer Octave ſieben Intervalle hatte, weil von ihm bis zu ſeiner Octave ſieben diatoniſche Stufen waren. Die Intervalle, welche die Octave überſchritten, wurden noch allezeit der Stufen nach von dem unterſten Ton genennet. Die Secunde der Octave wurd None, die Terz Decime genennt, und ſo auch alle übrigen Töne, ſo viel in dem Umfange des ehemaligen Syſtems waren. Gegenwärtig hat man dieſe Art zu zählen gröſtentheils verlaſſen, indem man den über der Octave liegenden Intervallen die Namen giebt, die ſie in der erſten Octave haben, die Decime iſt eine Terz, die Undecime eine Quarte u. ſ. f. Nur in gewiſſen beſondern Fällen, wovon oben in der Anmerkung auf der dritten

Digitized by Google

dritten Seite ein Beyſpiel gegeben worden, werden die Intervalle in der zweyten Octave mit 9, 10, 11, u. ſ. f. angezeiget. Die None beſonders behält ihren Namen, wenn ſie in dem Zuſammenhange der Harmonie anders als die Secunde behandelt wird, wie in dem folgenden wird zu ſehen ſeyn. Dieſe Intervalle behielten für jeden Grundton dieſelben Namen, aber in Anſehung ihrer würklichen Größe und folglich des Klanges waren ſie ſehr verſchieden. Das Intervall von C zu D wurd eben, wie das von D zu E, und wie das von E zu F eine Secunde genennt, ob ſie gleich an Größe verſchieden ſind.

Damit man auf einmal die wahre Größe der Intervalle, wie die Alten ſich derſelben in ihren verſchiedenen Tönen bedient haben, überſehen könne, iſt folgende Tabelle hier eingerückt.

Tabelle der Intervalle
in den Tonarten der Alten.

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
C	1 C	$\frac{8}{9}$ D	$\frac{4}{5}$ E	$\frac{3}{4}$ F	$\frac{2}{3}$ G	$\frac{3}{5}$ A	$\frac{8}{15}$ B	$\frac{1}{2}$ c
D	1 D	$\frac{9}{10}$ E	$\frac{27}{32}$ F	$\frac{3}{4}$ G	$\frac{27}{40}$ A	$\frac{3}{5}$ B	$\frac{9}{16}$ c	$\frac{1}{2}$ d
E	1 E	$\frac{15}{16}$ F	$\frac{5}{6}$ G	$\frac{3}{4}$ A	$\frac{2}{3}$ B	$\frac{5}{8}$ c	$\frac{5}{9}$ d	$\frac{1}{2}$ e
F	1 F	$\frac{8}{9}$ G	$\frac{4}{5}$ A	$\frac{32}{45}$ B	$\frac{2}{3}$ c	$\frac{16}{27}$ d	$\frac{8}{15}$ e	$\frac{1}{2}$ f
G	1 G	$\frac{9}{10}$ A	$\frac{4}{5}$ B	$\frac{3}{4}$ c	$\frac{2}{3}$ d	$\frac{3}{5}$ e	$\frac{9}{16}$ f	$\frac{1}{2}$ g
A	1 A	$\frac{8}{9}$ B	$\frac{5}{6}$ c	$\frac{20}{27}$ d	$\frac{2}{3}$ e	$\frac{5}{8}$ f	$\frac{5}{9}$ g	$\frac{1}{2}$ a
B	1 B	$\frac{15}{16}$ c	$\frac{5}{6}$ d	$\frac{3}{4}$ e	$\frac{45}{64}$ f	$\frac{5}{8}$ g	$\frac{9}{16}$ a	$\frac{1}{2}$ b

Es fällt vermittelſt dieſer Tabelle in die Augen, daß kein Ton dem andern völlig gleich geweſen. Die Töne C und F ſind in zweyen Intervallen von einander unterſchieden, nemlich in der Quarte, die im Ton C $\frac{3}{4}$, im Ton F aber $\frac{32}{45}$ iſt; in der Sexte, die in C $\frac{3}{5}$, in F aber $\frac{16}{27}$, und alſo um ein Comma höher iſt.

Alſo

Alſo gab die diatoniſche Tonleiter ſechs verſchiedene Tonarten [10]). Denn die ſiebende B oder unſer H wurde ganz verworfen, weil ihre Quinte $\frac{45}{64}$ nicht zu brauchen war. Die Beſchaffenheit der Intervalle zeiget ſich aus der Tabelle. Die Secunden ſind von dreyerley Größe $\frac{8}{9}$, $\frac{9}{10}$ und $\frac{15}{16}$. Die beyden erſten, die nur um ein Comma verſchieden ſind, wurden für einerley gehalten, und die große Secunde genennt, die andre die kleine.

Terzen waren ebenfalls dreyerley, die große $\frac{4}{5}$, die kleine $\frac{5}{6}$ und $\frac{27}{32}$. Dieſe aber, die auch nur um ein Comma tiefer, als $\frac{5}{6}$ iſt, wurde noch für die kleine Terz gehalten. Alſo waren nur zwey Terzen, die große und die kleine. Die Quarten waren alle bis auf eine, nämlich die von F, (der eigentliche Tritonus) einander gleich, und die von A war um ein Comma zu hoch.

Wie dieſe drey erſten Gattungen der Intervallen waren, ſo waren auch die übrigen, die durch die erſten beſtimmt werden. Denn aus den Quarten entſtehen in der Umkehrung Quinten, aus den Terzen Sexten, und aus den Secunden Septimen [11]).

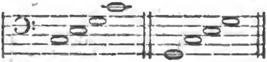
Alſo waren alle Quinten bis auf die von D rein; die Sexten von zweyerley Art, große $\frac{3}{5}$ und kleine $\frac{5}{8}$, und eben ſo die Septimen, die große $\frac{8}{15}$ und die kleine $\frac{9}{16}$.

Von

10) Man kann hier im Vorbeygang die Namen der alten Haupttonarten merken.

Die C zum Grundtone hatte, hieß die joniſche Tonart.
— D — — doriſche —
— E — — phrygiſche —
— F — — lydiſche —
— G — — mixolydiſche —
— A — — äoliſche —

Jede dieſer ſechs Tonarten wurde von den Alten auf zweyerley Weiſe behandelt, die ſie authentiſche und plagaliſche nennten. Nach der authentiſchen Art nahm man den Umfang von dem Grundton bis in ſeine Octave, nach der plagaliſchen aber von der Unterquarte des Grundtones bis auf die Quinte deſſelben, z. E. in C oder der joniſchen Tonart.



authentiſch · plagaliſch

Hiedurch entſtunden in allem zwölferley Tonarten. Wollte man nun auch die heutige Tonleiter eben ſo behandeln, und aus jedem Ton, ſo wol in der größern, als kleinern Tonart, nach authentiſcher und plagaliſcher Art verfahren, ſo bekäme man 48 verſchiedene Tonarten.

11) Durch das Wort **Umkehrung** verſteht man die Herunterſetzung des höhern Tones in dem Intervall um eine ganze Octave. Wenn man in der Terz a c den Ton c eine Octave tiefer nimmt, ſo hat man c-a, welches alsdenn eine Sexte iſt.

Die

Jonisch: 11½ 111½. Dorisch: 1½ 111½ 1. Phrygisch: ½ 111½ 11. Lydisch: 111½ 11½. [illegible]: 11½ 11½ 1. Äolisch. 1½ 11½ 11.—

Digitized by Google

Von der hier erwähnten Gröſſe ſind alſo alle Intervalle, die man ſchlecht weg, oder mit Beyſetzung des Namens Groß oder Klein nennt. Die große Secunde iſt $\frac{8}{9}$ oder bis auf ein Comma geringer, die kleine iſt $\frac{15}{16}$. Die große Terz $\frac{4}{5}$ oder etwas (doch nicht über ein Comma) mehr. Die Quarte aber iſt nur von einer Art $\frac{3}{4}$, und kann, ohne ihre Natur zu verlieren, um kein Comma höher seyn, und ſo auch die Quinte. Deswegen haben auch die beyden Intervalle F-H $\frac{32}{45}$, und deſſen umgekehrtes Intervall H-f $\frac{45}{64}$, jenes nicht mehr den Namen der Quarte, ſondern den Namen des Tritonus bekommen, dieſes aber iſt die falſche Quinte genennet worden.

Dieſes mag von der Einrichtung der Tonleiter der Alten genug ſeyn. Durch die Einführung der vier neuen Töne Cis, Dis, Fis und Gis hat die ganze Muſik eine andere Geſtalt bekommen. 1) Anſtatt der ſieben Intervalle, die ſonſt jeder Ton in dem Bezirk einer Octave hatte, hat er nunmehr zwölfe. 2) Anſtatt daß ehedem jeder Grundton nur eine Tonart hatte, darin alle Intervalle genau beſtimmt waren, hat jeder Grundton zwey diatoniſche Tonarten, die harte und die weiche. Nämlich ehedem hatte der Ton C nur eine große Terz und kleine Sexte; jetzt hat derſelbe Grundton auch eine kleine Terz und eine große Sexte. Da man alſo ehedem nur in C dur ſpielen konnte, kann man jetzt auch in C mol ſpielen. 3) Beyde Tonarten aber, ſo wol mol als dur, haben außer den diatoniſchen Intervallen auch die chromatiſchen, nämlich eine kleine Secunde Cis, eine übermäßige Quarte Fis u. ſ. f.; dadurch iſt eine ſehr viel größere Mannigfaltigkeit in die Melodie und Harmonie eingeführet worden.

Nämlich in dem alten diatoniſchen Syſtem waren die Fortſchreitungen völlig beſtimmt; man konnte z. E. von C nicht anders fortſchreiten, als entweder um eine große Secunde C-D, oder um eine große Terz C-E u. ſ. f. Gegenwärtig hat man die Wahl, von jedem Ton, um eine kleine, große, oder übermäßige Secunde, um eine kleine oder große Terz u. ſ. f. fortzuſchreiten. Daher erhält man den Vortheil, wie wir im Verfolg ſehen werden, ſchneller in andere Töne auszuweichen. Zugleich entſtehet dadurch, wegen der verminderten und der übermäßigen Intervalle, eine große Bequämlichkeit, die verſchiedenen Arten der Leidenſchaften auszudrucken.

Man

Die Secunde c-d wird durch die Umkehrung D-c zur Septime. Will man dieſe Umkehrung in den durch Zahlen ausgedruckten Intervallen machen, ſo kehrt man den Bruch um, und verdoppelt hernach den Namen. Die kleine Terz $\frac{5}{6}$ giebt in der Umkehrung $\frac{6}{10}$ oder $\frac{3}{5}$, oder die große Sexte; die große Terz $\frac{4}{5}$ giebt in der Umkehrung $\frac{5}{8}$, oder die kleine Sexte.

Man kann auch jetzt, vermittelſt der, zwiſchen den diatoniſchen Tönen eingeſchalteten, chromatiſchen Töne kleinere Fortſchreitungen nach einander nehmen, wie in dieſem Beyſpiel:

wodurch der Geſang ſehr ofte die größte Kraft des Ausdrucks bekommt. Dieſe kleinen chromatiſchen Fortſchreitungen geſchehen durch Intervalle von übermäßigen **Primen** F - Fis, G - Gis ꝛc. oder von verminderten **Primen** H - B ꝛc., welche eigentlich $\frac{24}{25}$ ſeyn ſollten [12]), in unſerm Syſtem aber $\frac{243}{256}$, und alſo immer merklich kleiner, als die kleineſten diatoniſchen Fortſchreitungen $\frac{15}{16}$ (E - F) ſind.

Man kann ſo gar durch eine Täuſchung des Gehöres noch kleinere Fortſchreitungen erhalten, die man **enharmoniſche** nennt. Um dieſes zu verſtehen, bemerke man, daß jede Sayte des heutigen Syſtems mehr, als eine Stelle zu vertreten hat, wenn ſie gleich immer denſelben Ton, oder dieſelbe Höhe behält. So vertritt z. E. unſre zweyte Sayte die Stelle der großen Terz von A, in welchem Fall ſie als ein erhöhtes C angeſehen und Cis genennt wird, und zugleich die Stelle der kleinen Terz von B, in welchem Fall ſie als ein erniedrigtes D angeſehen und Des genennt wird. Im erſten Fall müßte ihre Länge $\frac{12}{25}$ ſeyn [13]), im andern Fall aber $\frac{15}{32}$ [14]). Dieſe beyden Töne ſind alſo um ein Intervall von $\frac{125}{128}$ aus einander [15]), welches das kleinſte enharmoniſche Intervall iſt, und auch das enharmoniſche **Comma** genennt wird [16]).

Ob

12) Nämlich cis ſollte, als die reine große Terz zu A, $\frac{12}{25}$ ſeyn, und alſo gegen C oder $\frac{1}{2}$ ein Intervall von $\frac{24}{25}$ ausmachen. Wir haben es durch unſre Temperatur etwas erhöht und $\frac{243}{256}$ daraus gemacht, weil ſonſt die kleine Secunde Cis - D, $\frac{25}{27}$ worden wäre, welches der großen Secunde gar zu nahe kommt.

13) S. die vorhergehende Anmerkung.

14) Denn B iſt $\frac{9}{16}$, da zu $\frac{5}{6}$ die kleine Terz ſich verhält, wie $\frac{45}{96}$, oder $\frac{15}{32}$ zu 1.

15) Denn $\frac{12}{25} \div \frac{15}{32} = 1 : \frac{375}{384}$, oder $\frac{125}{128}$.

16) Man hört ofte ſagen, die Töne Cis und Des, Gis und As u. ſ. f. ſeyen um ein Comma verſchieden. Da man aber durch das Wort Comma das kleine Intervall $\frac{80}{81}$ verſteht, ſo iſt dieſer Ausdruck unrichtig. Das gemeine Comma $\frac{80}{81}$ iſt viel kleiner, als das enharmoniſche $\frac{125}{128}$. Jenes iſt nirgend der Unterſchied eines enharmoniſchen und eines chromatiſchen Tones, wie Cis und Des, ſondern allemal der Unterſchied zweyer Intervalle, die einerley Namen haben, als der großen Terz $\frac{4}{5}$, und der andern großen Terz $\frac{64}{81}$;

oder

der diatoniſchen un

Intervalle. I
C dur
C mol
✕C, ♭D dur
✕C mol
D dur
D mol
♭E dur
✕D, ♭E mol
E dur
E mol
F dur
F mol
✕F, ♭G, dur
✕F mol
G dur
G mol
♭A dur
✕G, ♭A mol
A dur
A mol
B dur
✕A, B mol
H dur
H mol

I.	II min.	II maj.	III min.	III maj.
C 1	Cis * $\frac{243}{256}$	D * $\frac{8}{9}$	Dis $\frac{27}{32}$ *	E $\frac{4}{5}$
Cis 1	D $\frac{2048}{2187}$	Dis $\frac{8}{9}$ *	E $\frac{1024}{1215}$ *	F $\frac{64}{81}$ *
D 1	Dis * $\frac{243}{256}$	E $\frac{9}{10}$	F $\frac{27}{32}$ *	Fis $\frac{4}{5}$
Dis 1	E $\frac{128}{135}$ *	F $\frac{8}{9}$ *	Fis $\frac{1024}{1215}$ *	G $\frac{64}{81}$ *
E 1	F $\frac{15}{16}$	Fis $\frac{8}{9}$ *	G $\frac{5}{6}$	Gis $\frac{405}{512}$ *
F 1	Fis $\frac{128}{135}$ *	G $\frac{8}{9}$ *	Gis $\frac{27}{32}$ *	A $\frac{128}{161}$
Fis 1	G $\frac{15}{16}$	Gis $\frac{3645}{4096}$ *	A $\frac{135}{161}$ *	B $\frac{405}{512}$ *
G 1	Gis * $\frac{243}{256}$	A $\frac{144}{161}$	B $\frac{27}{32}$ *	H $\frac{4}{5}$
Gis 1	A $\frac{4096}{4347}$ *	B $\frac{8}{9}$ *	H $\frac{1024}{1215}$ *	c $\frac{64}{81}$ *
A 1	B $\frac{483}{512}$	H $\frac{161}{180}$ *	c $\frac{161}{192}$	cis $\frac{13041}{16384}$
B 1	H $\frac{128}{135}$ *	c $\frac{8}{9}$ *	cis $\frac{27}{32}$ *	d $\frac{64}{81}$ *
H 1	c $\frac{15}{16}$	cis $\frac{3645}{4096}$ *	d $\frac{5}{6}$	dis $\frac{405}{512}$ *
	I ſupfl. *	III dimin. *	II ſupfl. *	IV dimin.

ſo
e für
e als
und
d ge-
nter-
ache,
die
mo-
Sän-
alle
ürde
rden
daß
on-
ver-
hen
wol
ſere
dne
daß
ſen.
ene
mit
iſt,

Digitized by Google

Tabelle

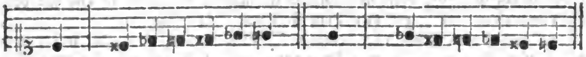
r diatoniſchen und chromatiſchen Intervalle für jeden Grundton.

III min.	III maj.	IV	IV maj. Tritonus	V	VI min.	VI maj.	VII min.	VII maj.	VIII
Dis $\frac{27}{32}$ *	E $\frac{4}{5}$	F $\frac{3}{4}$	Fis $\frac{32}{45}$	G $\frac{2}{3}$	Gis $\frac{81}{128}$ *	A $\frac{96}{161}$	B $\frac{9}{16}$ *	H $\frac{8}{15}$	c $\frac{1}{2}$
E $\frac{1024}{1215}$ *	F $\frac{64}{81}$ *	Fis $\frac{8192}{10935}$	G $\frac{512}{729}$ *	Gis $\frac{2}{3}$	A $\frac{8192}{13041}$ *	B $\frac{16}{27}$ *	H $\frac{2048}{3645}$ *	c $\frac{128}{243}$ *	cis $\frac{1}{2}$
F $\frac{27}{32}$ *	Fis $\frac{4}{5}$	G $\frac{3}{4}$	Gis $\frac{729}{1024}$ *	A $\frac{108}{161}$	B $\frac{81}{128}$ *	H $\frac{3}{5}$	c $\frac{9}{16}$ *	cis $\frac{2187}{4096}$	d $\frac{1}{2}$
Fis $\frac{1024}{1215}$ *	G $\frac{64}{81}$ *	Gis $\frac{3}{4}$	A $\frac{1024}{1440}$	B $\frac{2}{3}$	H $\frac{256}{405}$ *	c $\frac{16}{27}$ *	cis $\frac{9}{16}$ *	d $\frac{128}{243}$ *	dis $\frac{1}{2}$
G $\frac{5}{6}$	Gis $\frac{405}{512}$ *	A $\frac{120}{161}$	B $\frac{45}{64}$ *	H $\frac{2}{3}$	c $\frac{5}{8}$	cis $\frac{1215}{2048}$ *	d $\frac{5}{9}$	dis $\frac{135}{256}$ *	e $\frac{1}{2}$
Gis $\frac{27}{32}$ *	A $\frac{128}{161}$	B $\frac{3}{4}$	H $\frac{32}{45}$	c $\frac{2}{3}$	cis $\frac{81}{128}$ *	d $\frac{16}{27}$ *	dis $\frac{9}{16}$ *	e $\frac{8}{15}$	f $\frac{1}{2}$
A $\frac{135}{161}$ *	B $\frac{405}{512}$ *	H $\frac{3}{4}$	c $\frac{45}{64}$ *	cis $\frac{10935}{16384}$	d $\frac{5}{8}$	dis $\frac{1215}{2048}$ *	e $\frac{9}{16}$ *	f $\frac{135}{256}$ *	fis $\frac{1}{2}$
B $\frac{27}{32}$ *	H $\frac{4}{5}$	c $\frac{3}{4}$	cis $\frac{729}{1024}$ *	d $\frac{2}{3}$	dis $\frac{81}{128}$ *	e $\frac{3}{5}$	f $\frac{9}{16}$ *	fis $\frac{8}{15}$	g $\frac{1}{2}$
H $\frac{1024}{1215}$ *	c $\frac{64}{81}$ *	cis $\frac{3}{4}$	d $\frac{512}{729}$ *	dis $\frac{2}{3}$	e $\frac{256}{405}$ *	f $\frac{16}{27}$ *	fis $\frac{2048}{3645}$ *	g $\frac{128}{243}$ *	gis $\frac{1}{2}$
c $\frac{161}{192}$	cis $\frac{13041}{16384}$ *	d $\frac{161}{216}$	dis $\frac{1440}{2048}$ *	e $\frac{161}{240}$	f $\frac{161}{256}$	fis $\frac{161}{270}$ *	g $\frac{151}{288}$	gis $\frac{4347}{8192}$ *	a $\frac{1}{2}$
cis $\frac{27}{32}$ *	d $\frac{64}{81}$ *	dis $\frac{3}{4}$	e $\frac{32}{45}$	f $\frac{2}{3}$	fis $\frac{256}{455}$ *	g $\frac{16}{27}$ *	gis $\frac{9}{16}$ *	a $\frac{256}{483}$	b $\frac{1}{2}$
d $\frac{5}{6}$	dis $\frac{405}{512}$ *	e $\frac{3}{4}$	f $\frac{45}{64}$ *	fis $\frac{2}{3}$	g $\frac{5}{8}$	gis $\frac{1215}{2048}$ *	a $\frac{90}{161}$ *	b $\frac{135}{256}$ *	h $\frac{1}{2}$
II ſupfl. *	IV dimin. *		V falſa *		V ſupfl. *	VII dimin. *	VI ſupfl. *	VIII dimin.	

Digitized by Google

Ob nun gleich eben dieſelbe Sayte für Cis und Des gebraucht wird, ſo würkt die Verbindung derſelben mit andern Tönen doch ſo viel, daß man ſie für tiefer hält, wenn ſie als Cis gebraucht wird, und für höher, wenn man ſie als Des braucht; und ſo verhält es ſich auch mit andern Sayten.

Daher entſtehen alſo die enharmoniſchen Fortrückungen, die feinſten und kleinſten, die wir in der heutigen Muſik haben, wie hier:



welche durch die richtige Behandlung der Harmonie, (wie in der Folge wird gezeiget werden,) fühlbar werden, ob gleich die würklich enharmoniſchen Intervalle auf unſerm Syſtem nicht vorhanden ſind. Es iſt eine bekannte Sache, und jedes Ohr empfindet es, daß durch ſolche enharmoniſche Rückungen die Harmonie ihre angenehmſten Wendungen bekommt.

Freylich würde der Geſang noch mehr gewinnen, wenn wir die enharmoniſchen Töne in unſerm Syſtem würklich hätten. Alsdenn würden ſich die Sänger auch von Jugend auf angewöhnen, die kleinſten enharmoniſchen Intervalle richtig zu ſingen, und das Ohr der Zuhörer, ſie zu faſſen; und dadurch würde in manchen Fällen der Ausdruck der Leidenſchaften ſehr viel ſtärker werden können.

Daß dieſes nicht bloße Einbildungen ſeyn, erhellet daraus offenbar, daß das enharmoniſche Geſchlecht bey den Alten lange Zeit von den größten Tonſetzern allein gebraucht worden; und daß uns gute griechiſche Schriftſteller verſichern, daß dieſes Geſchlecht für das vollkommenſte ſey gehalten worden [17].

Damit man ſich von den heutigen Tonarten einen deutlichen Begriff machen könne, ſind hier zwey Tabellen beygefügt.

Die erſte enthält die diatoniſchen Intervallen für alle zwölf Töne, ſo wol nach der großen, als nach der kleinen Tonart, in den Verhältnißen, die unſere im vorigen Abſchnitt beſchriebene Temperatur giebt.

Dieſe Tabelle dienet 1) um daraus mit einem Blicke zu ſehen, welche Töne der völligen diatoniſchen Reinigkeit am nächſten kommen. Es iſt bekannt, daß C dur das Muſter der reinen Durtöne, A moll aber der reinen Moltöne ſey. Vergleicht man nun alle Durtöne in der Tabelle mit C dur, und alle Moltöne mit

oder der kleinen Terz $\frac{5}{6}$, und der andern kleinen Terz $\frac{27}{32}$.

17) S. Plutarchus von der Muſik, im 17. Kap.

mit A mol, ſo findet man, welche mehr oder weniger von den Muſtern abweichen. So ſieht man z. B., daß G dur nur in einem einzigen Ton, nämlich in der Secunde, etwas von der völligen Reinigkeit abweicht.

2) Dienet die Tabelle auch dazu, daß man bey etwa vorkommenden Fällen, da ein Stück in einen andern Ton zu verſetzen wäre, ſogleich ſehen könne, welcher ſich am beſten dazu ſchicke. So ſieht man gleich, daß ein Stück, das in C dur geſetzt iſt, ſich, ohne ſeine Natur zu ändern, nicht wol in Dis dur oder Fis dur verſetzen läßt, weil dieſe Töne ſtark von C dur abgehen.

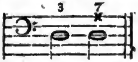
Ob man nun gleich in der heutigen Muſik allemal in einer, der in der vorhergehenden Tabelle enthaltenen Tonarten ſpielt, ſo bindet man ſich doch nicht ohne Ausnahm an die diatoniſchen Intervalle, ſondern nimmt bisweilen, wo man eine gute Würkung davon erwartet, auch die chromatiſchen. Nämlich, ob gleich in C dur die natürliche oder diatoniſche Secunde D iſt, ſo braucht man doch bisweilen die kleine Secunde Cis, oder die übermäßige Dis, und ſo auch mit andern Intervallen [18]).

Die zweyte Tabelle dienet, die Größe aller ſo wol diatoniſchen, als chromatiſchen Intervalle eines jeden der zwölf Haupttöne unſrer heutigen Tonleiter zu erkennen. Es iſt aber nöthig, daß wir dieſe Intervalle etwas genauer betrachten.

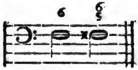
Man ſieht in der Tabelle, daß die in einerley Columna enthaltenen Intervalle meiſtentheils zweyerley Namen haben; ſo ſteht z. B. über der zweyten Columna

18) Es iſt hier noch nicht der Ort zu erklären, in welchen Fällen der Tonſetzer die diatoniſchen Intervalle verlaſſe, um dafür die chromatiſchen zu nehmen. Es iſt genug, daß dem Anfänger geſagt wird, daß es geſchehe, und bisweilen geſchehen müſſe. In dem Verfolg dieſes Werks wird er die Gründe dieſes Verfahrens deutlich entwickelt ſehen.

Um nur vorläufig etwas davon zu ſagen, ſo kann man ſich den Urſprung und den Gebrauch der übermäßigen Prime alſo vorſtellen. Man will aus C dur nach G ausweichen, und bewerkſtelliget dieſes durch den Accord der großen Terz und Septime, auf der Secunde des Tones, findet aber dabey nöthig dieſe Accorde



in ihrer Verwechslung zu nehmen; ſo entſtehen daher dieſe Accorde



welche eine Fortſchreitung von einer übermäßigen Prime machen.

Digitized by Google

lumna II min. d. i. die kleine Secunde, und darunter I Superf. oder die übermäßige **Prime**, und ſo auch bey den meiſten andern. Damit aber hat es folgende Bewandniß.

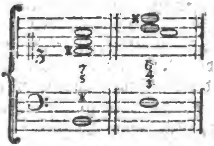
1. Kommen in der zweyten Columne Intervalle vor, die eigentlich übermäßige Primen ſind, als Cis gegen C, Dis gegen D u. ſ. f., andre, die eigentlich würklich kleine Secunden ſind, wie D gegen Cis, F gegen E u. ſ. f. Indeſſen geſchieht es doch, daß man bisweilen die übermäßigen Primen auch als Secunden, als Cis anſtatt Des gebraucht, deswegen ſtehen ſie in einer Columne. Damit man aber die, welche ſich am beſten als übermäßige Primen brauchen laſſen, ſogleich kenne, ſo ſind ſie mit dieſem Zeichen × bezeichnet.

2. Eine ähnliche Bewandniß hat es auch mit den andern Columnen. Die in der dritten enthaltenen Intervalle werden bisweilen als große Secunden, bisweilen als falſche Terzen [19]) gebraucht; die letztern ſind ebenfalls mit × bezeichnet; und ſo von allen übrigen doppelt bezeichneten Columnen.

Weil es zu genauer Behandlung der Harmonie wichtig iſt, jedes Intervall nach ſeinem wahren Namen und in ſeinen eigentlichen Verhältnißen zu kennen, ſo wollen wir ſie hier genauer betrachten.

1. Die **übermäßige Prime** entſtehet dadurch, daß ein Ton in der Fortſchreitung zufällig, aus Gründen, die die Harmonie an die Hand giebt [20]), durch ein × erhöht, z. E. C zu Cis, D zu Dis u. ſ. f. gemacht wird. Das eigent-

19) Dieſe falſche Terz iſt, ſo wie die falſche Quinte, dißonirend, obgleich die aus ihrer Umkehrung entſtehende übermäßige Sexte bisweilen conſonirend gebraucht wird. Dieſe Sexte entſteht aus der zweyten Umkehrung des Septimen-Accords, in welchem dieſe falſche Terz vorkommt, wie aus dieſem Beyſpiel zu ſehen iſt.



In dem erſten Accord macht Dis gegen F eine falſche Terz aus, die in der Umkehrung zur übermäßigen Sexte wird.

20) S. die Anmerkung auf der 20. Seite.

eigentliche Verhältniß dieſes Intervalls müßte $\frac{24}{25}$ ſeyn; es iſt aber in unſerm Syſtem $\frac{243}{256}$ [21]), oder auch $\frac{128}{135}$, als F-Fis. Daher entſteht in der Umkehrung die **verminderte Octave**.

2. Die **kleine Secunde** iſt eigentlich der große halbe Ton, als das kleine diatoniſche Intervall E-F, und ſein reines Verhältniß iſt $\frac{15}{16}$. In der Umkehrung wird ſie zur **großen Septime**.

3. Die **große Secunde**, oder der diatoniſche ganze Ton iſt, wie aus der diatoniſchen Tonleiter zu ſehen, von zweyerley Verhältnißen, $\frac{8}{9}$ der große Ton, und $\frac{9}{10}$ der kleine. In der Umkehrung wird ſie die **Septime**.

4. Die **übermäßige Secunde** entſteht, wenn die große Secunde, aus harmoniſchen Gründen, zufällig durch x erhöht wird. Sie müßte eigentlich $\frac{64}{75}$ oder auch $\frac{108}{125}$ ſeyn, je nachdem man zu $\frac{8}{9}$, oder zu $\frac{9}{10}$ den kleinen halben Ton $\frac{24}{25}$ hinzuthut. Dieſen Verhältnißen kommt in unſerm Syſtem das Verhältniß $\frac{27}{32}$ am nächſten, und wird dafür gebraucht. In der Umkehrung wird ſie zur **verminderten Septime**.

5. Die **falſche Terz** entſteht, wenn in einigen Fällen [22]) aus harmoniſchen Gründen, an ſtatt der kleinen Terz, zum Grundton die große genommen wird, ſo daß alsdann dieſe Terz mit der Quinte des Grundtones eine ſolche verminderte Terz ausmacht [23]). Ihr eigentliches Verhältniß wäre $\frac{225}{256}$; denn die falſche Quinte H-f iſt, (wie aus der Tabelle zu ſehen) $\frac{45}{64}$; zieht man davon die reine große Terz $\frac{4}{5}$ ab, ſo bleibt jenes Intervall übrig. An deſſen ſtatt giebt unſer Syſtem $\frac{8}{9}$. In der Umkehrung wird ſie zur **übermäßigen Sexte**.

8. Die **verminderte Quarte** müßte eigentlich $\frac{25}{32}$ ſeyn; denn ſie entſteht, wenn man von der reinen kleinen Sexte $\frac{5}{8}$, die reine große Terz $\frac{4}{5}$ wegnimmt. Wenn man nämlich zu E, welches gegen C $\frac{4}{5}$ iſt, die reine große Terz Gis nehmen wollte, ſo bekäme man $\frac{16}{25}$; dieſer Ton würde alsdann gegen C oder $\frac{1}{2}$, die verminderte Quarte, oder $\frac{25}{32}$ ausmachen. Dafür kann man $\frac{64}{81}$ nehmen. In der Umkehrung wird ſie zur übermäßigen Quinte.

9. Die **vollkommene Quarte**, die auch ſchlechtweg die Quarte genennt wird. Ihr reines Verhältniß iſt $\frac{3}{4}$. In der Umkehrung wird ſie zur **vollkommenen Quinte**.

8. Die

21) S. die Anmerkung auf der 7. Seite.

22) Nämlich im verminderten Dreyklang, wovon im folgenden Abſchnitt wird geſprochen werden.

23) S. die vorletzte Note.

Digitized by Google

8. Die übermäßige Quarte, die auch der Tritonus genennt wird, deren Urſprung ſchon in der alten diatoniſchen Tonleiter zu finden iſt. Ihr Verhältniß iſt $\frac{32}{45}$. In der Umkehrung wird ſie zur falſchen Quinte.

Dieſes ſind alſo alle in der heutigen Muſik vorkommenden Intervalle, deren Gebrauch im Verfolg dieſes Werks ausführlich wird gezeiget werden.

Man betrachtet die Intervalle entweder in der Fortſchreitung von einem zum andern, nämlich in dem Geſang, oder in Anſehung der Harmonie, wenn beyde Töne zugleich angeſchlagen werden.

In Anſehung der Fortſchreitung ſind die Intervalle ſchweer oder leicht, in Anſehung der Harmonie aber conſonirend oder dißonirend. Es iſt eine gewiße Erfahrung, daß die conſonirenden Intervalle auch in der Fortſchreitung die leichteſten ſind. Derowegen iſt es nöthig, daß man die Intervalle nach dem Grad ihres Conſonirens und Dißonirens kennen lerne.

Man hat vielfältig verſucht, den natürlichen Grund des Conſonirens und Dißonirens zu entdecken. Die meiſten Philoſophen halten dafür, daß diejenigen Intervalle am beſten conſoniren, deren Verhältniße am leichteſten zu faſſen ſind, und dieſes kommt in der That mit der Empfindung überein. Zwey gleich lange, gleich ſtarke und gleich geſpannte Sayten, die zugleich klingen, flieſſen ſo vollkommen in einen Klang zuſammen, daß man die beyden Töne gar nicht unterſcheiden kann. Dieſer Einklang iſt alſo die vollkommenſte Conſonanz.

Aber auch das Verhältniß der Gleichheit 1 : 1 iſt am leichteſten zu faſſen, ſo wie es am leichteſten für das Auge iſt, die Gleichheit zweyer neben einander liegenden Linien zu entdecken. Nächſt dem Einklang empfindet jedes Ohr in der vollkommenen Octave die ſtärkſte Uebereinſtimmung. Man empfindet zwar zwey Töne, aber ſie verflieſſen ſo in einander, daß es dem Gehör ſchweer fällt, ſie zu unterſcheiden; man hört zwey, aber nicht zweyerley Töne. Die Sayten, oder wenn man lieber will, die Schläge dieſer beyden Töne, verhalten ſich wie 1 zu 2, das faßlichſte Verhältniß nach 1 : 1.

Nach der Octave kennt man kein angenehmeres Intervall, als die Quinte, deren Verhältniß 2 : 3 iſt; hierauf die Quarte, deren Verhältniß 3 : 4; dann die groſſe Terz, deren Verhältniß 4 : 5.

Die Erfahrung lehret alſo würklich, daß die Intervalle am beſten harmoniren, die durch die faßlichſten Verhältniße ausgedrückt werden; je ſchweerer aber die Verhältniße werden, je weniger harmoniren die Töne. Jederman empfindet, daß in der groſſen Secunde keine Harmonie oder Conſonanz ſey. Das Verhältniß dieſer Secunde iſt $\frac{8}{9}$, welches ſchweer zu faſſen, wie denn auch das Auge ſchweerlich entdecken könnte, daß von zwey neben einander liegenden Linien,

Digitized by Google

Linien die eine um $\frac{1}{9}$ länger ſey. Je näher nun die Töne an einander rücken, je ſtärker dißoniren ſie auch. Jederman empfindet, daß die kleine Secunde $\frac{15}{16}$ vielmehr dißonirt, als die große $\frac{8}{9}$. Die kleine Terz $\frac{5}{6}$ wird von jederman noch für eine Conſonanz gehalten, da die große Secunde $\frac{8}{9}$ durchgehends für eine Dißonanz gehalten wird. Da man auch findet, daß dieſe kleine Terz noch merklich unter ſich ſchweben kann, ohne ihre conſonirende Natur zu verlieren, ſo läßt ſich daraus abnehmen, daß das Verhältniß $\frac{6}{7}$ das letzte iſt, das das Gehör faſſen kann. Denn da ihm $\frac{8}{9}$ ſchon beſchwerlich iſt, und hingegen $\frac{5}{6}$ noch herunter ſchweben kann, ſo bleiben zwiſchen den offenbar fühlbaren Conſonanzen und Dißonanzen die beyden Verhältniße $\frac{6}{7}$ und $\frac{7}{8}$ übrig. Das erſte iſt um etwas ſchweerer zu faſſen als $\frac{5}{6}$, das andere etwas leichter als $\frac{8}{9}$. Da nun $\frac{5}{6}$ noch ſtark conſoniret, (indem die kleine Terz noch unter ſich ſchweben kann,) und hingegen $\frac{8}{9}$ ſchon gewiß dißonirt, ſo ſcheinet das Verhältniß $\frac{7}{8}$ die Gränze zu ſeyn, wo für unſer Ohr die Conſonanzen aufhören, und die Dißonanzen anfangen.

Zwar findet ſich das Intervall $\frac{6}{7}$, welches man eine verminderte Terz nennen könnte, nicht auf unſern Orgeln und Clavieren, aber die Trompeten geben ſie an. Es iſt bekannt, daß die gemeinen Trompeter und Waldhorniſten ſich einbilden, daß ihre Inſtrumente, ſo lange ſie noch neu ſind, die Töne $\bar{b}$ und $\bar{\bar{a}}$ zu tief, den Ton $\bar{\bar{f}}$ aber zu hoch angeben. Allein wenige wiſſen, daß dieſe Töne nicht fehlerhaft, ſondern die wahren Töne der Natur ſind. Man kann beweiſen, daß jede reine Sayte oder Gloke, auſſer ihrem eigentlichen Grundton, noch deſſen Octave, Duodecime, Decime, Septime, oder auſſer dem Ton 1, die Töne $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$ u. ſ. f. angebe, welche Töne zuſammen den reinen Klang ausmachen. Eben dieſe Töne geben die Trompeten und Waldhörner einzeln, in eben der Ordnung an. Alſo iſt das b, was die Waldhorniſten für zu niedrig halten, eigentlich der Ton $\frac{1}{7}$, f der Ton $\frac{1}{11}$ und a der Ton $\frac{1}{13}$ 24). Weil

24) Man hätte alſo guten Grund, wenigſtens den Ton $\frac{1}{7}$, der, in die erſte Octave heruntergeſetzt, gegen den Grundton ſich verhält, wie 4 : 7, noch in unſer Syſtem aufzunehmen. Für den Grundton C würde er zwiſchen A $\frac{3}{5}$ und B $\frac{8}{15}$ fallen; wir wollen ihn mit J bezeichnen. Daß er würklich conſonire, und daß dieſer Accord

C — E — G — J
4. 5. 6. 7.

nicht ein dißonirender Septimenaccord, ſondern ein vierſtimmiger Accord ſey, erhellet aus der Art, wie die beſten Harmoniſten in gewißen Fällen, ſo wol die kleine Septime, als die übermäßige Sexte behandeln, indem ſie beyde bisweilen als Conſonanzen brauchen, wovon die Beyſpiele

Weil alſo die Terzen die kleinſten conſonirenden Intervalle ſind, ſo ſind die aus ihrer Umkehrung entſtehenden Sexten auch die größten. Demnach enthält eine Octave auſſer dem Einklang und der Octave nur vier Gattungen conſonirender Intervalle, die Terzen, die Quarten, die Quinten und die Sexten, oder eigentlich nur zwey, weil die Sexten nur umgekehrte Terzen, und die Quinten nur umgekehrte Quarten ſind. Inzwiſchen hat man ſich in Acht zu nehmen, daß man nicht alle Terzen, Quarten, Quinten und Sexten für conſonirende Intervalle halte; denn da die Namen der Intervalle von den Stufen der Tonleiter hergenommen ſind, ſo giebt es ſolche, die man Terzen, Quarten oder Quinten nennt, ob ſie es gleich eigentlich nicht ſind, und ob ſie gleich gar nicht conſoniren. So nennt man auch bisweilen C-cis eine übermäßige Octave, C-Fis eine übermäßige Quarte, C-Gis eine übermäßige Quinte; die erſtere, weil ſie auf der achten, die andere, weil ſie auf der vierten, und die dritte, weil ſie auf der fünften Stufe von C ſtehen. Damit man ſich alſo durch die Namen nicht verführen laſſe, dißonirende Intervalle für conſonirende zu halten, ſo wollen wir die wahren Verhältniße aller conſonirenden Intervalle hier anzeigen.

Conſonirende Intervalle ſind:

die kleine Terz	$\frac{5}{6}$	—	große Sexte	$\frac{3}{5}$
die große Terz	$\frac{4}{5}$	—	kleine Sexte	$\frac{5}{8}$
die Quarte	$\frac{3}{4}$	—	Quinte	$\frac{2}{3}$

Dazu würde man, wenn der in der vorhergehenden Anmerkung vorgeſchlagene Ton eingeführt würde, noch das Intervall $\frac{4}{7}$ rechnen können.

Dieſe Intervalle ſind in ihrer völligen Reinigkeit, wenn ſie die hier angegebenen Verhältniße haben. Die Erfahrung aber lehret, daß dieſe Intervalle ihre conſonirende Eigenſchaft nicht merklich verlieren, wenn etwas an den Verhältnißen fehlet. Die Quarten können etwa ein halbes Comma, oder um $\frac{1}{160}$ über ſich, folglich die Quinten um ſo viel unter ſich ſchweben. Die großen Terzen vertragen ein ganzes Comma, oder $\frac{1}{80}$ über ſich, folglich die kleinen Sexten ſo viel unter ſich, wie ſchon oben mit mehrerm iſt angemerkt worden [25]).

Alle übrigen Intervalle der Tonleiter ſind demnach dißonirend. Damit man aber beydes, die conſonirenden, als die dißonirenden Intervalle, mit einem Blick überſehen könne, ſo fügen wir folgende zwey Tabellen hier an.

ſpiele bekannt ſind. Der Grund liegt ohne Zweifel darin, daß dieſe Intervalle dem Gehör als $\frac{4}{7}$ klingen. In der That iſt die übermäßige Sexte $\frac{128}{225}$ nur um $\frac{1}{225}$, alſo unmerklich höher, als $\frac{4}{7}$, und die kleine Septime $\frac{9}{16}$ iſt um $\frac{1}{64}$ höher, als $\frac{4}{7}$.

25) S. auf der 12. und 13. Seite.

Dritter Abſchnitt.

Von den Accorden.

In der heutigen Muſik wird jeder Geſang von einer ſich dazu ſchickenden Harmonie begleitet; nämlich auch in den Tonſtücken, wo nur eine einzige Melodie iſt, wie in den Arien, hört man noch verſchiedene andere, dieſe Melodie begleitenden Töne, die ſich dazu ſchicken. Ein aus mehrern Tönen zuſammengeſetzter Klang wird ein **Accord** genennet; alſo beſtehet jedes Tonſtück aus einer Folge von Accorden.

In den ältern Zeiten beſtunden die Accorde allezeit aus lauter conſonirenden Intervallen, oder aus Tönen, die ſich zuſammen in einen angenehmen Klang vereinigten. Nach und nach merkte man, daß es möglich ſey, unter gewiſſen Bedingungen auch dißonirende Intervalle in den Accorden anzubringen, daß ſo gar die dißonirenden Accorde dem Geſang oft einen Zuſammenhang und eine Annehmlichkeit geben, die durch bloſſe Conſonanzen nicht zu erhalten wäre. Daher ſind immer mehrere Accorde in die Muſik aufgenommen worden.

Ein Accord iſt conſonirend, wenn er aus Intervallen beſteht, die nicht nur alle gegen den Grundton, ſondern auch unter ſich conſoniren; dißonirend iſt er, wenn ein oder mehrere Töne darin entweder gegen den Grundton, oder gegen einen andern Ton darin dißoniren.

Ein Accord, in welchem man alle conſonirenden Intervalle vereinigen will, kann alſo nur auf dreyerley weiſe zuſammengeſetzt ſeyn,

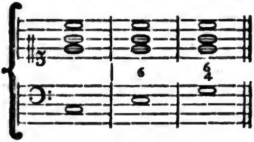
1. aus dem Grundton, deſſen Terz, Quinte und Octave.
2. aus dem Grundton, deſſen Terz, Sexte und Octave.
3. aus dem Grundton, deſſen Quarte, Sexte und Octave.

Denn wenn man über die Octave heraus gehen wollte, ſo würde man dieſelben Intervalle nur wiederholen.

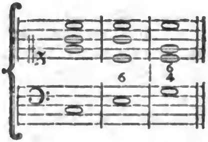
Der vollſtimmigſte conſonirende Accord beſteht alſo, auſſer dem Grundtone, nur aus drey Tönen, Terz, Quinte und Octave, oder Terz, Sexte und Octave, oder Quarte, Sexte und Octave. Im erſten Fall, da er die gröſte Harmonie hat, wird er der **vollkommene Dreyklang**, im andern Fall der **Sexten-Accord**, und im dritten Fall der **Quart-Sexten-Accord** genennt.

Im

Im Grunde ſind dieſe drey conſonirenden Accorde nur dreyerley Fälle ein und eben deſſelben Accordes, nämlich des vollkommenen Dreyklanges, wie aus folgender Vorſtellung deutlich erhellet.



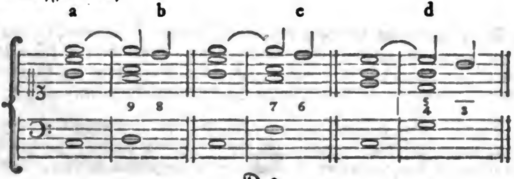
oder



Dieſe drey Accorde beſtehen aus denſelben Tönen, nur mit dem Unterſchied, daß in jedem ein andrer Ton in den Baß geſetzt iſt, nämlich im erſten Fall iſt der eigentliche Grundton des Accords, im andern ſeine Terz, und im dritten ſeine Quinte im Baße. Man nennet deswegen dieſe beyden letzten Accorde Verwechslungen des Dreyklanges, nämlich den Sexten-Accord, die erſte Verwechslung, und den Quart-Sexten-Accord die zweyte Verwechslung deſſelben. Alſo iſt jeder conſonirender Accord ein Dreyklang, oder eine Verwechslung deſſelben.

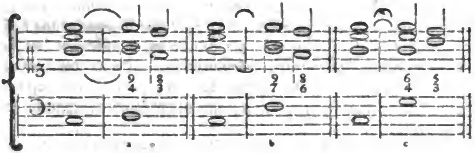
Es iſt wahrſcheinlich, daß man die Muſik lange ausgeübt hat, ehe man auf den Gebrauch der Dißonanzen gekommen iſt. Da ſie die Harmonie vermindern, und in ſo fern dem Ohr beſchwerlich ſind, ſo müſſen die erſten Erfinder derſelben beſondere Gründe gehabt haben, eine unvollkommene Harmonie der vollkommenen vorzuziehen.

Blos der Einfall, die Harmonie von Zeit zu Zeit etwas reizender zu machen, oder dem Gehör ein Verlangen nach derſelben zu erwecken, kann Gelegenheit gegeben haben, dieſelbe nicht gleich auf dem Grundton voll anzuſchlagen, ſondern etwas darin mangeln zu laſſen, und es gleich hernach zu deſto größerer Befriedigung des Gehörs zu erſetzen. Dieſes deutlich zu faſſen, ſtelle man ſich in dieſem Beyſpiele vor,



man habe zu dem Grundtone C den vollkommenen Accord angeſchlagen, wie hier bey a, und wollte nach dieſem den Accord D nehmen. Da könnte man leicht auf den Einfall kommen, einen Ton des vorhergehenden Accordes als c bey dem neuen Grundton D eine Weile liegen zu laſſen, damit durch das daher entſtehende Dißoniren das Verlangen nach der beſſern Harmonie erweckt würde, die gleich darauf eintritt, indem die Dißonanz c als die None des Grundtones nun in die Octave übergeht. Eben ſo konnte man bey c aus der Septime in die Sexte, bey d aus der Quarte in die Terzie herüber gehen. Man findet in der That, daß dieſes die Empfindung der Harmonie etwas reizender macht.

Nachdem dieſer erſte Verſuch, eine zum Grundtone nöthige Conſonanz nicht gleich anzuſchlagen, ſondern erſt eine Dißonanz an ihrer Stelle zu laſſen, die denn in die erforderliche Conſonanz herüber gehen, oder ſich auflöſen konnte, gelungen war, fiel man auch darauf, zwey Conſonanzen ſo aufzuhalten, wie in dieſen Beyſpielen,



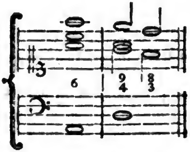
da man bey a anfänglich auf dem Grundton D ſo wol die Quarte, als die None eine Zeitlang liegen, und ſie hernach in die Terz und Octave übergehen läßt. Bey b und c aber konnte zu F die Septime und None, zu G die Quarte und Sexte liegen bleiben, die ſich hernach, im erſten Fall in die Sexte und Octave, in dem andern in die Terz und Quinte auflöſeten.

Dieſes ſcheinet der Urſprung von einer Gattung Dißonanzen zu ſeyn, die man als **Vorhalte** anſehen kann, als dißonirende Töne, die eine kurze Zeit die Stelle der conſonirenden einnehmen, und währender Dauer des Grundtones, mit dem ſie dißoniren, in ihre nächſten Conſonanzen übergehen.

Man hat aber durchgehends bemerkt, daß dieſe Dißonanzen zu hart ſeyn würden, wenn ſie plötzlich einträten, und daß man ſie nur alsdann brauchen könne, wenn ſie in der vorhergehenden Harmonie ſchon vorhanden geweſen, ſo daß ſie bey

Digitized by Google

bey der neuen nur noch eine Zeitlang fortdauern. Wollte man dieſe zwey Accorde ſo anſchlagen,

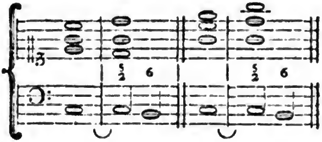


wo die Quart und None neu eintreten, ſo würde es hart und widrig klingen, ſie müſſen nothwendig vorher gelegen haben. Dadurch allein, daß ſie den folgenden Accord mit dem vorhergehenden genau verbinden, und ſie gleichſam in einander flieſſen laſſen, werden ſie angenehm.

Daher iſt dieſe Regel entſtanden, daß dieſe Dißonanzen in dem vorhergehenden Accord allemal ſchon vorhanden ſeyn und liegen bleiben müſſen, welches man auch ihre **Vorbereitung** nennt.

Auch iſt offenbar, daß ſie ihrer Natur nach, weil ſie bloſſe Vorhalte ſind, in die Conſonanzen übergehen müſſen, deren Stelle ſie eingenommen hatten. Dieſes nennt man ihre Auflöſung.

So wie in den angeführten Beyſpielen ein oder mehr Töne in den obern Stimmen als Vorhalte des folgenden Accordes liegen bleiben, ſo kann auch der Baßton, als ein Vorhalt des folgenden, liegen bleiben.



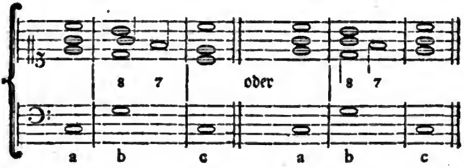
Hier hat man nach dem Accord C den Accord G in ſeiner erſten Verwechslung, nämlich H mit der Sexte nehmen wollen. Dazu gehört die Harmonie der obern Stimmen; man hat aber anſtatt H gleich zu nehmen, den Baßton c aus dem vorhergehenden Griff liegen laſſen, dadurch die Sexte in eine Quinte, und die Terz in eine Secunde verwandelt worden, die aber ihre Natur wieder

annehmen; ſo bald ſich der Vorhalt im Baße in den rechten Grundton auflöſet. Dieſe Art hat etwas härteres als die vorhergehende.

Es erhellet deutlich aus dieſen Beyſpielen, daß die auf dieſe Art entſtandenen Dißonanzen faſt allemal, wo ſie vorkommen, könnten weggelaſſen werden, ohne daß dadurch irgend ein Fehler, oder eine Zweydeutigkeit entſtehet [26]).

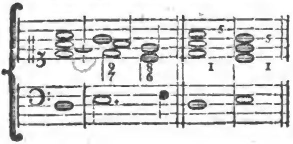
Da alſo dieſe Vorhälte nicht nothwendig ſind, ſo wollen wir ſie **zufällige Dißonanzen** nennen.

Auſſer dieſen Dißonanzen giebt es noch eine andere Art, die man **nothwendige** oder weſentliche nennen kann, weil ſie nicht an der Stelle einer Conſonanz geſetzt werden, der ſie gleich wieder weichen, ſondern eine Stelle für ſich behaupten. Ihre Entſtehung kann man ſich auf folgende Art vorſtellen.



Geſetzt,

26) Sie dienen bloß die reine Harmonie etwas aufzuhalten, die auch ohne dieſes Aufhalten gleich eintreten könnte. Doch dienen ſie auch bisweilen, verbotene Gänge, welche die Oberſtimmen gegen einander machen würden, zu verbeſſern, wie aus dieſem Beyſpiel erhellet,

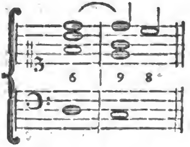


da durch Weglaſſung der Vorhalte $\frac{9}{7}$ der Diſcant gegen den Tenor Quinten machen würde. Nur die verbotenen Gänge der Oberſtimme gegen den Baß werden durch ſolche Vorhalte nicht gut gemacht, man würde alſo dieſen Octavengang

auf dieſe Art nicht verbeſſern.

Geſetzt, man fange an, in dem Ton C dur zu moduliren [27]), und habe alſo den vollkommenen Dreyklang zum C wie bey (a) angeſchlagen, gehe hierauf im Baß auf G bey (b), und wollte dazu wieder den conſonirenden Dreyklang nehmen. Auf dieſer Stelle nun wird das Gehör des Kenners ungewiß, zu welchem Ton dieſe Harmonie b gehöre. Denn es kann ſo wol die Harmonie auf der Quinte des Tones C, darin man modulirt, als der Dreyklang des Tones G als Grundtones ſeyn. Mithin könnte man auf dieſem Accord als bey einem Schluße ſtehen bleiben.

Iſt die Abſicht des Spielers nicht, auf dieſen Accord einen Schluß zu machen, ſondern wieder auf den Accord C zu gehen; ſo muß er auf dieſen Accord zum G einen Ton hören laſſen, der der Tonart C zugehört, und dahin zurück weiſet. Dazu zeiget ſich ein leichtes Mittel; er darf nämlich nur dem conſonirenden Dreyklange noch die Septime f hinzufügen. Dadurch wird entſchieden, daß die Harmonie b der Tonart C dur und nicht G dur zugehöre, weil in dieſer kein f, ſondern fis als das eigentliche Subſemitonium modi vorkommt, zugleich aber führet das dißonirende des Accords nothwendig auf einen folgenden Accord, wo die Dißonanz aufgelöſet wird. Hieraus iſt offenbar, daß die dem Dreyklange hinzugefügte Septime eine vorher unbeſtimmte Modulation völlig beſtimmt, und das Gehör zu der nächſten Harmonie vorbereitet. In einem ſolchen Fall wird dieſe Dißonanz einigermaaßen nothwendig, und kann nicht, wie jene Vorhalte, von denen vorher geſprochen worden iſt, weggelaſſen werden. Denn dadurch entſtünde eine Zweydeutigkeit, die allemal ein Fehler iſt. Alſo iſt dieſe Septime eine weſentliche Dißonanz; ſie vertritt hier nicht die Stelle der Sexte oder Octave, ſondern ihre eigene Stelle für ſich. Sie dißonirt, eben ſo, wie die Vor-



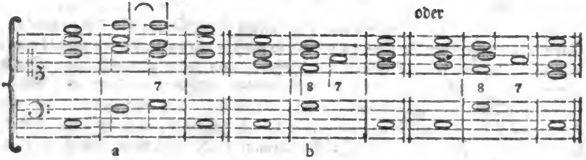
Man kann es alſo zur Regel machen, daß durch Weglaſſung aller Vorhalte, die oberſte Stimme gegen den Baß niemals fehlerhaft wird, wenn nur ſonſt der Satz richtig iſt.

27) Es wird weiter unten ausführlich erklärt werden, was es eigentlich heißt in einem Ton ſpielen, und in einen andern Ton ausweichen. Diejenigen Anfänger die dieſes noch nicht wiſſen, können den Abſchnitt von der Modulation darüber nachleſen.

Digitized by Google

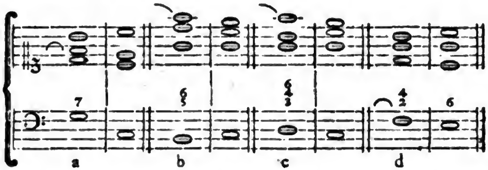
Vorhalte, beſonders wenn die Octave ſich auch dabey befindet, weniger, wenn dieſe wegbleibet.

Aus dieſem Grunde leidet das Gehör nicht wol, daß ſie von freyen Stücken eintrete, ſie muß ebenfalls vorbereitet ſeyn. Dieſes kann, wie bey jenem, auf zweyerley Art geſchehen. Entweder entſteht ſie aus einem in den obern Stimmen liegenden, und in die nächſte Harmonie fortdauernden Ton, wie bey a, oder ſie tritt zu dem im Baße fortdauernden Grundton ein, wie bey b.



Dieſes ſind alſo die zweyerley Arten der Dißonanzen, und die Gelegenheiten ſich derſelben zu bedienen. Beyde Arten können in mancherley Geſtalt erſcheinen, und daher entſtehet eine große Menge dißonirender Accorde, die man alle kennen muß, weil bald die eine, bald die andre Geſtalt vorzüglich iſt.

Der Septimen=Accord leidet, wie der Dreyklang, verſchiedene Verwechslungen, und nimmt bey jeder Verwechslung eine neue Geſtalt an, wie aus folgender Vorſtellung zu ſehen iſt.



Bey a iſt er in ſeiner urſprünglichen Geſtalt, und führt in derſelben den eigentlichen Namen des Septimen=Accords. Bey b iſt die Terz des Grundtones in den Baß gelegt, und dadurch die Septime in die Quinte, die Octave in die Sexte verwandelt worden, in dieſer Geſtalt wird er der Quint Sexten=Accord genen-

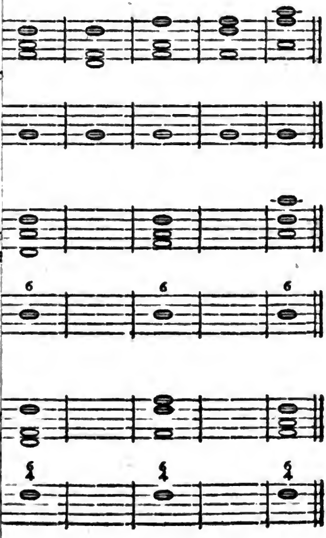
alſten.

Der verminderte Dreyklang.

a) Der Dr

b) Die erſt-
lung des
ges oder
Accord.

c) Die zw-
wechslun-
klanges
ſonirende
ten-Acco

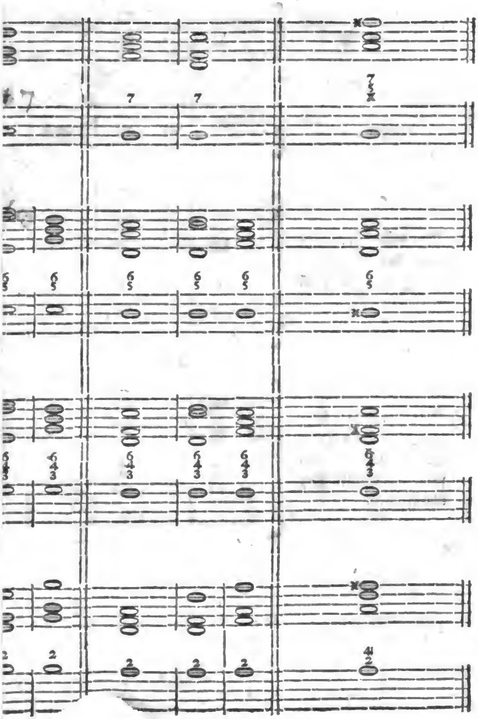


ſeiner Verwechslungen.

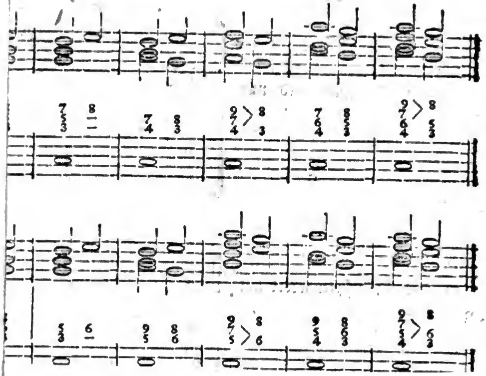
ptime mit
z und voll=
inte.

Die kleine Septime mit der kleinen Terz und kleinen Quinte.

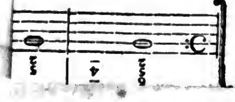
Die kleine Septime mit der groſſen Terz und kleinen Quinte.



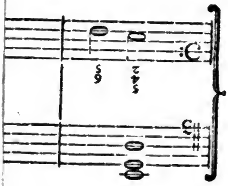
gen Diſſonanzen als Vorhalte.



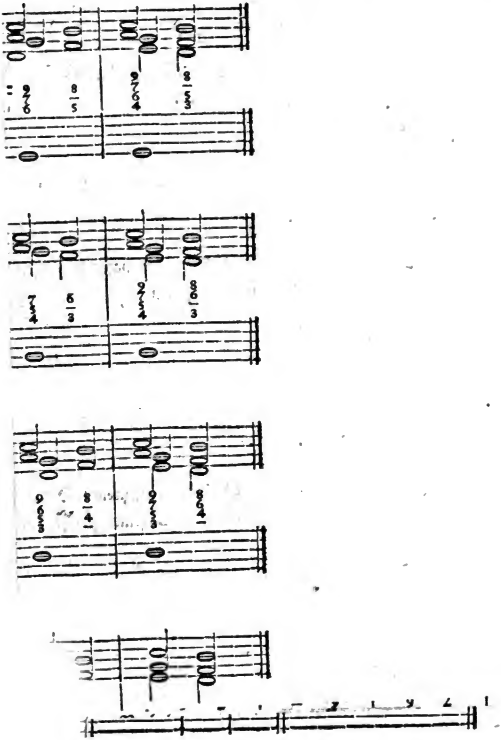
ſeinen Vorhalten.



e) Die weſentlichen diſſoniren-
den Accorde mit Vorhalten im
Baſſe.



zen und Vorhalte.



Digitized by Google

genennet. Bey c iſt die Quinte des eigentlichen Grundtones im Baße, dadurch wird die geweſene Septime zur Terz, die geweſene Octave zur Quarte, und die geweſene Terz zur Sexte. Dieſer Accord wird alſo der Terz = Quart = Sexten = Accord genennt. Bey d iſt die Septime ſelbſt in den Baß gekommen, wodurch die Octave zur Secunde, die Terz zur Quarte, und die Quinte zur Sexte geworden.

Man hat alſo überhaupt in der Muſik viererley Arten der Accorde. 1) Die conſonirenden. 2) Die dißonirenden mit einer weſentlichen Dißonanz. 3) Die dißonirenden mit einer oder mehr zufälligen Dißonanzen; und 4) die aus beyden Arten (2 und 3) vermiſchten, da zufällige und weſentliche Dißonanzen zuſammen kommen. Zu der erſten Art gehört der Dreyklang mit ſeinen Verwechslungen, zu der andern der Septimen = Accord mit ſeinen Verwechslungen, zu der dritten die Vorhälte vor conſonirenden, und zur vierten die Vorhälte zu dißonirenden Accorden.

Wenn man alſo gar alle in unſerm heutigen Syſtem liegenden Accorde will kennen lernen, ſo darf man nur auf folgende Weiſe verfahren.

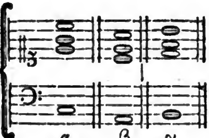
1) Sucht man alle darin liegende Dreyklänge auf, und nimmt deren Verwechslungen. Dadurch erhält man alle conſonirenden Accorde. 2) Setzt man zu jeder Art des Dreyklanges die Septime hinzu, und nimmt auch davon alle Verwechslungen. Dadurch bekommt man alle Accorde der zweyten Art. 3) Nimmt man zu jeden der Accorde der beyden vorhergehenden Claßen alle mögliche Vorhälte, ſo bekommt man alle zufällig dißonirenden Accorde der dritten und vierten Art. Damit dieſes Verfahren durch deutliche Beyſpiele erläutert werde, ſo haben wir folgende Tabellen verfertiget, in welchen alle in der Tonleiter des Tones C dur und A moll enthaltenen Accorde ausgezeichnet ſind.

Vierter Abſchnitt.

Anmerkungen über die Beſchaffenheit und den Gebrauch der Accorde und einiger dazu gehörigen Intervalle.

1) Ueber den Dreyklang.

Der Dreyklang iſt von dreyerley Arten, der große α, der kleine oder weiche β, und der verminderte γ.



Der erſte, der aus der großen Terz, der reinen Quinte und der Octave beſteht, hat die vollkommenſte Harmonie, die ein Accord haben kann, und da in der vollkommenſten Harmonie auch die größte Beruhigung iſt, ſo haben die Alten ihre Stücke, wenn ſie auch aus der kleinen Tonart geſpielt haben, mit dieſem Dreyklang geſchloſſen. Itzt aber macht man ſich kein Bedenken mehr daraus, auch mit dem weichen oder kleinen Dreyklang zu ſchließen. Insgemein fängt man auch die Harmonie eines Stücks mit dem Dreyklang an, nämlich mit dem Großen in den Durtönen, und mit dem Kleinen in den Moltönen, weil durch dieſe Harmonie ſo gleich die Tonart des Stücks völlig angekündiget wird.

Wegen dieſer Kraft den Ton anzukündigen, wurden die drey Sayten der Tonleiter die Terz, Quinte und Octave die weſentlichen Sayten (Chordæ eſſentiales) genennet. Ueberhaupt hat alſo der vollkommene Dreyklang der großen oder kleinen Tonart ſeinen Hauptſitz im Anfang und Ende eines Stücks, oder eines größern Abſchnitts, weil er im Anfang die Tonart beſtimmt, und am Ende durch ſeine Vollkommenheit die Ruhe herſtellt.

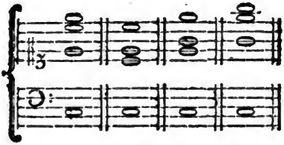
Der verminderte Dreyklang aber, von welchem hernach mit mehrerm wird geſprochen werden, ſchicket ſich weder zum Anfang, weil er keine Tonart ankündiget, noch zum Ende, weil er nicht vollkommen genug iſt.

Der

Der Dreyklang hat nicht nothwendig alle ſeine drey Conſonanzen. Man kann entweder die Octave oder die Quinte daraus weglaſſen, und an deren ſtatt eines der andern Intervalle verdoppeln.

Da man, wie an einem andern Ort ſoll gezeigt werden, weder Quinten noch Octaven, auf oder abſteigend, nach einander nehmen darf, ſo hat man, um dieſen Fehler zu vermeiden, ſo gar nöthig, bisweilen die Quinte zu verdoppeln.

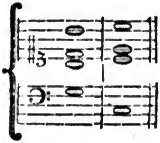
Alſo kann ſich der Dreyklang in folgenden Geſtalten zeigen.



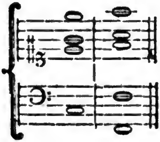
Es iſt aber nicht gleichgültig, in welchen Fällen die Terz, die Octave oder die Quinte müſſe oder könne, ſtatt eines weggelaſſenen Intervalls verdoppelt werden. Es wird ſehr nützlich ſeyn, wenn wir die weſentlichſten Regeln hievon anführen.

Die große Terz kann verdoppelt werden auf der Tonica und Unterdominante [28]). Hingegen kann ſie auf der Oberdominante nicht verdoppelt werden; denn da iſt ſie das Semitonium des Modi, darin man iſt, welches ſchlechterdings, da es ein Verlangen nach dem Hauptton erwecket, ſo oft es gehöret wird, in denſelben über ſich treten muß. Würde alſo dieſes Semitonium doppelt angeſchlagen, ſo müßte es an beyden Orten über ſich treten, und dieſes würde verbotene Octaven machen, wie hier zu ſehen iſt.

28) Wir bedienen uns dieſer franzöſiſchen Wörter der Kürze halber, und wollen ſie denen, die derſelben nicht gewohnt ſind, erklären. Tonica iſt die Note, aus deren Ton das Stück geht; alſo z. E. in C dur oder C mol iſt C die Tonica. Die Dominante oder Oberdominante iſt allemal der fünfte Ton der Tonica, alſo in C dur oder mol die Note G. Die Unterdominante iſt der vierte Ton vom Grundton des Stücks, alſo in C dur oder mol die Note F. Die Mediante iſt die Terz, die Untermediante aber die Sexte des Grundtons.

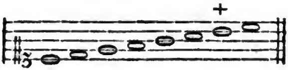


Aus eben dieſem Grunde kann die große Terz auf der Tonica nicht verdoppelt werden, wenn in der folgenden Harmonie der Baß vier Töne ſteigend, oder fünf Töne fallend in den Dreyklang tritt. Wollte man z. B. im folgenden Gange



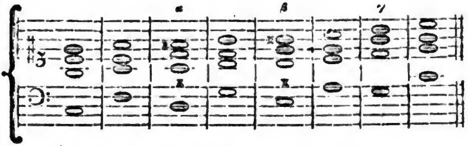
die Terz auf der Tonica C verdoppeln und von da nach F gehen, ſo würden ebenfalls Octaven entſtehen.

Daß das Semitonium modi nothwendig über ſich ſteigen müſſe, empfindet man am deutlichſten, wenn man die Scala der harten Tonart herauf ſingt; denn ſo bald man auf die Septime gekommen iſt, ſo kann man weder zurück kehren, noch anders wohin gehen, als in das nächſt darüber liegende Semitonium der Octave vom Baß.



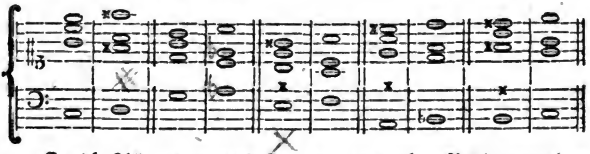
Auch die zufällig vorkommende große Terz, welche mit x über der Baßnote angezeiget wird, kann nicht verdoppelt werden, weil es gemeiniglich ein Semitonium von einem Ton vorſtellet, wohin man ausweichen will, wie in dieſem Beyſpiel zu ſehen iſt.

Digitized by Google

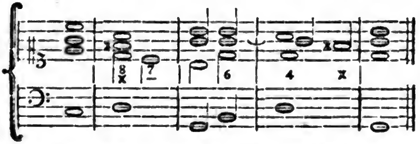


Bey α iſt es das Unterſemitonium von G, bey β von A und bey γ von C.

Sonſt laſſen ſich alle großen Terzen, wenn ſie nicht als Subſemitonia einer Tonart ſind, ſo wie überhaupt alle kleinen Terzen verdoppeln, um verbotenen Quinten und Octaven zu entgehen.



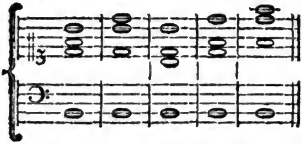
Es giebt Fälle, wo die große Terz gegen die gegebene Regel verdoppelt zu ſeyn ſcheinet; wenn dieſes angehen ſoll, ſo geſchiehet es in den Fällen, wo man bereits in einen andern Ton ausgewichen iſt, wo die große Terz nicht mehr das Subſemitonium iſt, wie im folgenden Beyſpiel zu ſehen, wo auf den dritten Accord auf G die große Terz kann verdoppelt werden, weil man nicht mehr in C dur, ſondern in G dur iſt.



Auch in der weichen Tonart leidet die Terz auf der Dominante keine Verdoppelung.

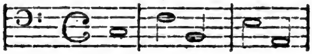
Mit dem verminderten Dreyklang kann man, wegen der Unvollkommenheit ſeiner Quinte, weder anfangen noch endigen. Daher iſt dieſer Dreyklang

nur zur Verbindung der Accorde, und hat ſeinen Sitz in der harten Tonart auf der großen Septime, und in der weichen Tonart auf der Secunde des Haupttons. Er leidet übrigens eben die Veränderung, als die beyden vorhergehenden Dreyklänge.

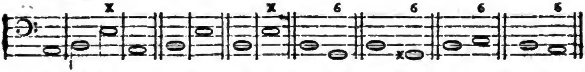


Der verminderte Dreyklang hat keine andere Fortſchreitung, als vier Grade über ſich zu treten: in der harten Tonart ſteiget er vier Töne über ſich in den weichen Dreyklang, in der weichen aber, in den harten, oder in deren Verwechslungen; nämlich drey Grade unter ſich in die Sexten-Accorde, oder auch einen halben Ton über ſich in den Sexten-Accord, wie auch einen ganzen Ton unter ſich auch in den Sexten-Accord.

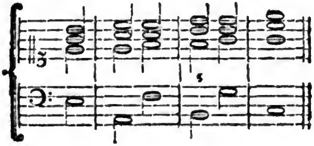
C dur



A mol



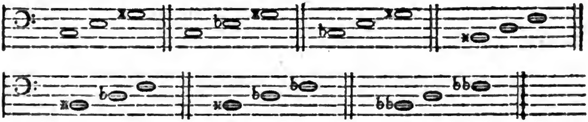
Die kleine Quinte, wenn ſie im verminderten Dreyklang vorkommt, iſt conſonirend, und bedarf keiner Auflöſung unter ſich, wie folgendes Exempel ausweiſet.



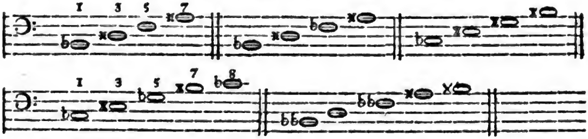
Man

Man findet, daß bey einigen Tonlehrern noch andrer Dreyklänge, auſſer den erwähnten, Meldung geſchiehet; allein alle Accorde, wo die große Terz größer als $\frac{64}{81}$, die kleine Terz tiefer als $\frac{6}{7}$, oder auf unſern Clavieren $\frac{27}{32}$, desgleichen wo die Quinte höher als $\frac{2}{3}$, und die kleine Quinte kleiner als $\frac{5}{7}$, oder nach unſern Clavieren $\frac{32}{45}$ iſt, ſind nicht nur nicht conſonirend, ſondern völlig unbrauchbar.

Wenn man den Linien nach Terzen, Quinten u. d. g. durch die Anzahl der Grade hervorbringen will, ſo verfällt man in Irrthümer, woraus alle mögliche Disharmonien entſtehen können. Wer könnte z. E. folgende Dreyklänge ertragen?



oder folgende auf gleich gutem Grund beruhende Septimen-Accorde?



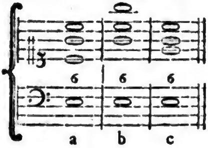
Einzig und allein laſſen ſich die Conſonanzen aus dem guten Verhältniß der Schwingungen oder aus der Eintheilung des Monochords erweiſen, und nicht aus den Graden der Linien und Zwiſchenräume eines Notenſyſtems.

2) Anmerkungen über den Sexten-Accord.

A. Von dem Sexten-Accord, der aus dem großen Dreyklang entſteht.

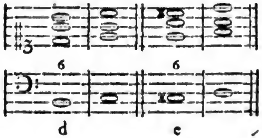
Nach dem vollkommenen Dreyklang wird dieſer Sexten-Accord vorzüglich gebraucht, man pflegt damit ſelten anzufangen, aber gar niemals damit zu endigen.

Er kann aber auf dreyerley Art geſetzt werden. Man kann nämlich zu der Sexte noch eine Sexte und Terz nehmen a, oder ſtatt zwey Sexten zwey Terzen mit einer Sexte b, oder zu der Sexte noch die Octave und Terz c; durch dieſe drey Veränderungen wird man in Stand geſetzt, vermittelſt einer guten Wahl die fehlerhaften Fortſchreitungen zu vermeiden.



Es giebt aber auch Fälle, wo der Accord der Sexte mit der Octave gar nicht kann genommen werden, nämlich:

1) Kann man ihn nicht nehmen, wenn man den Sexten-Accord auf dem Semitonio modi, wohin man gehen will, nimmt; weil dadurch in der Fortſchreitung Octaven entſtünden, wie bey d zu ſehen iſt. Denn weil der Ton H im Baß in C gehen muß, ſo würde, wenn man die Octave h zur Sexte genommen hätte, auch dieſes h in c gegangen ſeyn.

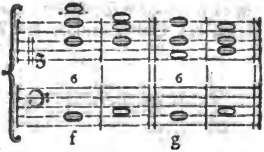


f: Errata.

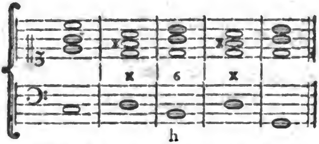
2) Noch vielmehr iſt die Octave des Baſſes zu vermeiden, wenn die Baßnote ſchon ein zufälliges x hat, wie bey e; denn dadurch käme die groſe Terz doppelt in den Accord, welches nicht angehen kann. Die Baßnote Cis iſt die große Terz von A; würde cis im Accord noch einmal genommen, ſo käme dieſe große Terz doppelt vor.

Dieſer Sexten-Accord auf dem Semitonio modi hat alſo ſtatt der Octave zwey Sexten und eine kleine Terz, wie bey f, oder in eben dieſem Fall ſtatt der Octave die Terz doppelt, wie bey g.

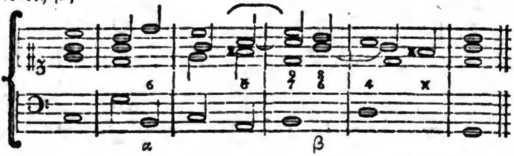
Digitized by Google



Doch verſteht ſich dieſes nur, wenn man von dieſem Subſemitonio würklich einen halben Ton über ſich tritt, nicht aber, wenn man von da in einem andern Ton geht; alſo wäre in folgendem Beyſpiel die Octave im Sexten-Accord bey h unſchädlich. Hier iſt der Baßton H nicht mehr das Subſemitonium, ſondern der dritte Ton von G.



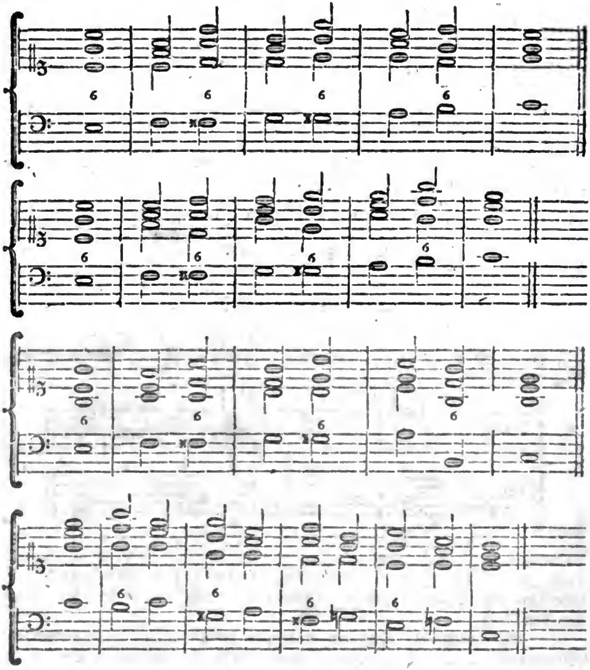
Eben dieſe Bewandnis hat es in dem folgenden Beyſpiele, mit dem Sexten-Accord bey β,



wo die Octave zur Sexte, wegen Auflöſung der None ſchlechterdings nothwendig wird. Hier iſt der Baßton H nicht mehr, wie kurz vorher bey α, das Subſemitonium des Tones, ſondern nunmehr die Mediante, oder der dritte Ton von G.

3) Aus eben dem Grunde kann überhaupt die Octave zur Sexte nie genommen werden, wenn man von dem Sexten-Accord um einen halben Ton in den

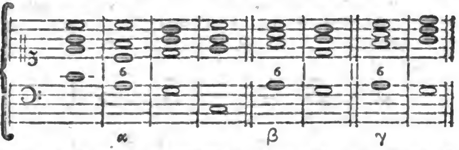
Dreyklang ſteiget, wie in allen folgenden Beyſpielen; weil die Baßnote, worüber die 6 ſteht, hier überall das Subſemitonium des Tones iſt, der darauf folget.



4) Man

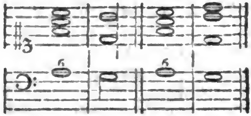
Digitized by Google

4) Man kann auch in ſolchen Fortſchreitungen des Baſſes, wie bey α die Octave zur Sexte nicht nehmen, weil dieſelbe in folgendem Accord entweder Octaven verurſachen würde, wie bey β, oder Quinten, wie bey γ.

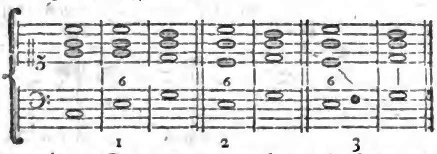


Würde man nach dem mit α bezeichneten Accord die erſte Verwechslung des Accords G nehmen, ſo wäre alsdenn auf A die Octave zur Sexte nothwendig, wie gleich hiernächſt wird gezeiget werden.

Sollte man aber bey dergleichen Gängen in die Verlegenheit gekommen ſeyn, daß man die Sexte nicht anders, als mit der Octave haben könnte, ſo muß man auf dem folgenden Accord zwey Stimmen in die Quinte gehen laſſen, wie hier:

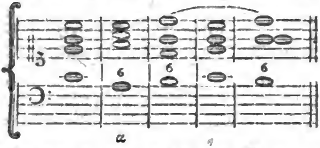


5) So wie man in den vorhergehenden Fällen die Octave im Sexten-Accord zu vermeiden hat, ſo giebt es auch Fälle, wo man ſie dazu nehmen muß. Nämlich wenn man von dem Sexten-Accord um eine kleine Terz in den Dreyklang ſteiget, wie im folgenden Beyſpiel bey 1.



Hätte man hier die Sexte verdoppelt, wie bey 2, ſo würden verdeckte Quinten entſtanden ſeyn, wie man bey 3 ſehen kann.

Auch wird die Octave zur Sexte in folgendem Beyſpiel bey α nöthig, wenn nach dieſem Accord der Baß wie hier herauf ſteiget, denn ſo wol aus der Verdoppelung der Sexte, als der Terz würden verbothene Octaven entſtehen, weil auf dem folgenden Ton H die Terz oder Sexte, wie vorher No. 2 gezeiget worden, nothwendig verdoppelt werden muß. Wollte man auf H die Sexte auf derſelben Höhe doppelt nehmen, ſo würden offenbare Quinten entſtehen.

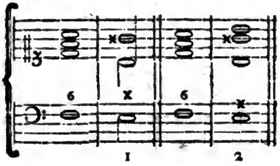


Uebrigens merken wir hier noch an, daß dieſer Accord der kleinen Sexte und kleinen Terz, welcher aus dem harten Dreyklang entſpringt, ſeinen Siz auf dem dritten, ſechſten und ſiebenden Ton des Haupttones habe.

B. Von dem Sexten-Accord, der aus dem kleinen oder weichen Dreyklang entſteht.

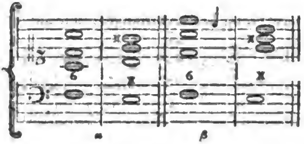
Auch in dieſem Sexten-Accord wird, wie in dem, der aus dem harten Dreyklang entſteht, bald die Sexte bald die Terz verdoppelt, bald die Octave zur Sexte genommen, nachdem die Vermeidung verbothener Octaven und Quinten, den einen oder den andern dieſer Fälle nothwendig macht, ſo daß die meiſten über den vorhergehenden Accord gemachten Anmerkungen auch von dieſem gelten, und alſo hier nicht dürfen wiederholt werden.

Bey dieſem Accord iſt beſonders der Fall zu bemerken, wo man, (wie auch ſchon vom vorhergehenden angemerkt worden iſt) um Octaven oder Quinten zu entgehen, den darauf folgenden Dreyklang mit Vorſichtigkeit nehmen muß, worüber folgendes zur Lehre dienen kann.



Hier

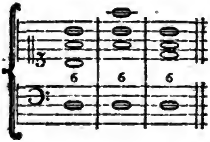
Hier entgeht man bey 1 einer verbothenen Fortſchreitung dadurch, daß man ſo wol die Octave als die Sexte des erſten Accords in die Quinte des folgenden herunter treten läßt: wollte man ſo, wie bey 2 verfahren, ſo fiele man in die wiedrige Fortſchreitung einer übermäßigen Secunde von f nach gis. Man könnte den vorhergehenden Fall auch ſo nehmen, wie hier bey α, wo die Terz über den Baß verdoppelt iſt.



Wollte man die Sexte verdoppeln, wie bey β, ſo würde eine der obern Stimmen gegen den Baß verdeckte Quinten machen.

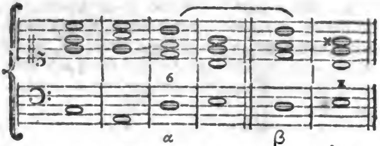
C. Von dem Sexten-Accord der aus dem verminderten Dreyklang entſteht.

Die erſte Verwechſelung des verminderten Dreyklanges macht einen beſondern Sexten-Accord, darin ſo wie in den beyden vorhergehenden, ſo wol die Terz, als die Sexte verdoppelt werden kann.



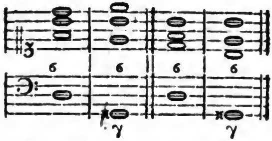
Dieſer Accord leidet keine andere Fortſchreitung, als 1) einen Grad über ſich in den weichen oder harten Dreyklang, wie bey α und β.

Digitized by Google

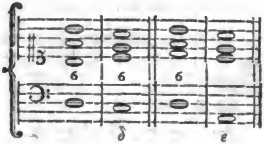


29)

oder in die erſte Verwechſelung des Dreyklanges, wie hier bey γ.

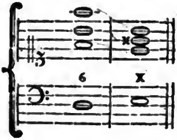


2) einen ganzen Ton unter ſich in den Sexten=Accord, wie bey δ, oder in deſſen Grund=Accord wie bey ε.



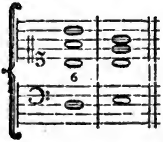
Uebrigens

29) Man kann dieſe beyden Accorde auch alſo nehmen,

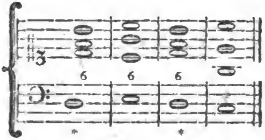


und auf dem Accord die kleine Terz verdoppeln; die beſten Componiſten thun dieſes ohne Bedenken. Wir merken es deswegen an, weil ſich einige einbilden, die kleine Quinte des Grund=Accords, nämlich h-f, ſey keine Conſonanz. Wäre dieſes, ſo könnte ſie bey der erſten Verwechſelung, wie hier in unſerm Beyſpiel nicht verdoppelt erſcheinen, ſondern müßte, als eine Diſſonanz aufgelöſet werden.

Uebrigens kann, wie ſchon geſagt worden, die Sexte in dieſem Accord ohne Bedenken verdoppelt werden, wie in dem nachſtehenden Beyſpiel, weil ſie hier nicht, als das Subſemitonium des Tones zu betrachten iſt.



Es iſt kurz vorher geſagt worden, daß dieſer Sexten-Accord nothwendig entweder einen Grad über ſich in den Dreyklang, oder einen ganzen Ton unter ſich in den Sexten-Accord trete. Es giebt aber Fälle, die dieſen Regeln entgegen zu ſeyn ſcheinen, da man nämlich nach dem Accord dieſer groſſen Sexte einen Ton über ſich in den Sexten Accord, oder einen ganzen Ton unter ſich in den Dreyklang tritt, wie hier:



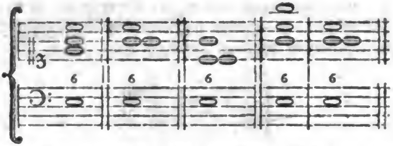
Aber man muß den hier mit * bezeichneten Accord nicht mit unſern, aus Verwechſelung des verminderten Dreyklanges entſtandenen Sexten-Accords verwechſeln; er hat ſeinen Urſprung vom Septimen-Accord, wie unten in den Anmerkungen über dem Septimen-Accord wird gezeiget werden.

D. Einige beſondere Anmerkungen über den Sexten-Accord und den Gebrauch deſſelben.

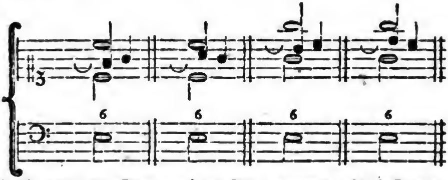
Wegen der Verdoppelung der Sext und der Terz in allen drey Gattungen des Sexten Accords iſt noch zu merken:

1) Daß die verdoppelten Intervalle entweder eine Octave auseinander ſtehen, oder auf derſelben Stuffe können verdoppelt werden, wie hier zu ſehen iſt.

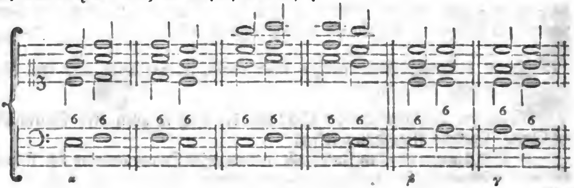
Digitized by Google



2) Daß dasjenige Intervall, welches einen Vorhalt hat, nicht könne verdoppelt werden. Nämlich, die Sexte der die Quinte oder Septime vorgehalten iſt, kann nicht verdoppelt werden, auch die Terz nicht, der die Secunde oder Quarte vorgehalten wird. Alſo verdoppelt man die Sexte, wenn die Terz einen Vorhalt hat, hingegen die Terz, wenn die Sexte einen Vorhalt hat, wie in folgenden Beyſpielen.

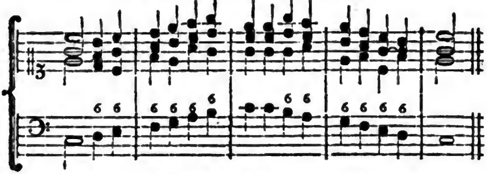


3) Daß weder die Sexte noch die Terz, wenn der Baß Stuffen weiſe im Steigen oder Fallen mit 6 bezeichnet iſt, zweymal nach einander können verdoppelt werden, weil dadurch Octaven und verbothene Quinten entſtünden, wie hier bey α. Man kann nach der Verdoppelung der Sexte die Terz verdoppeln, wie β, und nach der Terz die Sexte, wie bey γ.



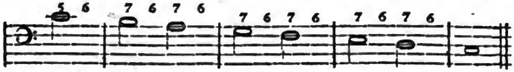
Digitized by Google

Man braucht den Sexten=Accord anſtatt des Dreyklanges, um mit dem Baß Stufen weiſe herauf oder herunter zu ſteigen, welches, wegen der dadurch entſtehenden Octaven, mit dem Dreyklang nicht angeht.

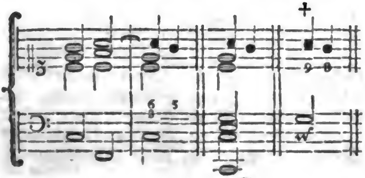


Daraus entſteht der wichtige Vortheil des Sexten=Accords, daß man vermittelſt deſſelben die Perioden nach Gefallen verlängern kann, um nicht allzuöfters nach einander Abſchnitte zu machen, wie weiter unten in dem ſechſten Abſchnitt ſoll gezeiget werden.

Will man bey dieſen Stufenweis auf oder abſteigenden Sexten=Accorden noch Vorhalte anbringen, ſo werden die Accorde noch enger mit einander verbunden.



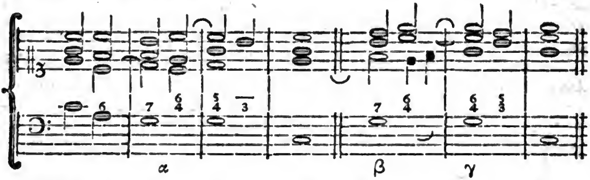
Von der Sexte, von welcher bey allen dieſen Sexten=Accorden die Rede iſt, muß man eine andere Sexte wol unterſcheiden, die in dem Dreyklang ein Vorhalt der Quinte iſt. Dieſe verhält ſich alsdenn zur Quinte, wie die None zur Octave bey +, und iſt leicht von der Sexte des eigentlichen conſonirenden Sexten=Accords zu unterſcheiden, kommt auch, ſo wie die andern Vorhalte, nie im Aufſchlag vor.



In vielſtimmigen Sachen kann man mit dem Sexten-Accord kein Stück ſchließen, und wie wol es in zweyſtimmigen Sachen, die man *Bicinia* nennt, angehen kann, ſo hat doch der Dreyklang zum Schluß den Vorzug, weil man gern mit dem Uniſonus oder der Octave endiget.

3) Anmerkungen über den conſonirenden Quart-Sexten-Accord.

Dieſer Accord iſt unter den conſonirenden Accorden der unvollkommenſte, ſo daß man damit ein Stück weder anfangen noch endigen kann. Sonſt hat er alle Eigenſchaften eines conſonirenden Accordes; nemlich ſo wol die Quarte als Sexte können verdoppelt werden, ſie können frey eintreten, und ſie bedürfen nicht, wie die Diſſonanzen, einer beſtimmten Fortſchreitung oder Auflöſung, wie in folgendem Beyſpiel zu ſehen iſt.



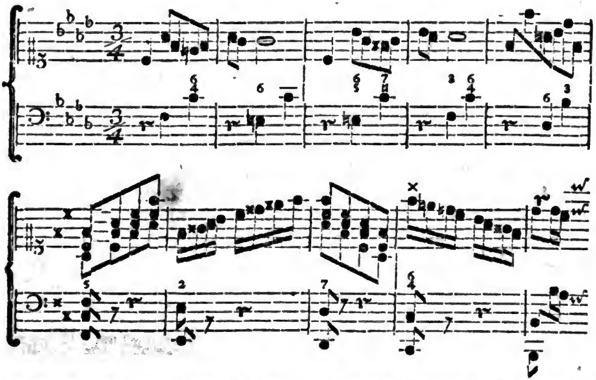
Bey α und β kömmt dieſer Quart-Sexten-Accord vor; an beyden Stellen iſt der eigentliche Grundton C. Bey γ ſind Quart und Sexte dißonirende Vorhalte, und der Grundton iſt G. In den beyden erſten Fällen empfindet man den Grundton C, hingegen bey γ nur G. Die Quarte dißoniret hier als ein Vorhalt gegen die Terz des Grundtones, welche man empfindet, und die Sexte gegen die Quinte. 30)

Dieſer

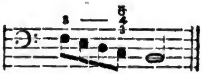
30) Dieſes ſind die wahren Grundſätze nach welchen man die conſonirende Quarte in der zweyten Verwechſelung des Dreyklanges von der diſſonirenden, die ein Vorhalt iſt, unterſcheiden kann. Man findet noch immer Componiſten, die ſich fürchten den Quart-Sexten-Accord conſonirend zu brauchen. Wen die hier angeführten Gründe nicht überzeugen, dem könnte man leicht durch die Autorität viel groſſer Männer, ſeine Zweifel benehmen. Wir wollen aber nur folgendes anführen:

Digitized by Google

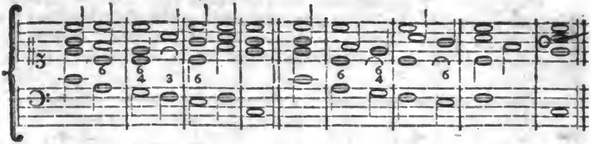
Dieſer conſonirende Quart=Sexten=Accord kann ſowol in guten als ſchlechten Takttheilen vorkommen, der andere aber, wie alle Vorhalte, fällt immer auf den guten Theil des Takts.



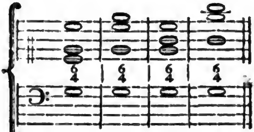
Im vierten Takte beyder Beyſpiele iſt der Quart=Sexten=Accord, welcher, wenn er dißonirend wäre, eine ganz andere Fortſchreitung, als hier iſt, haben müßte; denn hier wird weder die Quarte noch Sexte aufgelöſt. Man erkennet daraus, daß es die zweyte Verwechslung des Fis Accordes iſt. Niemand wird hier im zweyten Beyſpiel weder die Quarte noch Sexte für Vorhalte der Terz und Quinte halten; denn der Fis Accord vom erſten Takte bleibt im Gehör, bis der H Accord erfolget, gleichſam als wenn der Baß alſo gienge.



Daß man ſo gar in der Mitte eines Stückes mit dem conſonirenden Quart=Sexten=Accord anfangen könne, erhellet



Er zeiget ſich in verſchiedenen Geſtalten, entweder mit zwey Quarten und einer Sexte, wie bey 1, oder mit einer Quarte und zwey Sexten, wie bey 2, oder mit Quarte und Sexte, und Octave, wie bey 3, oder mit zwey Octaven und einer Sexte, wie bey 4.

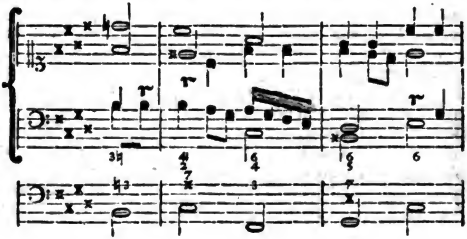


1 2 3 4

Wenn

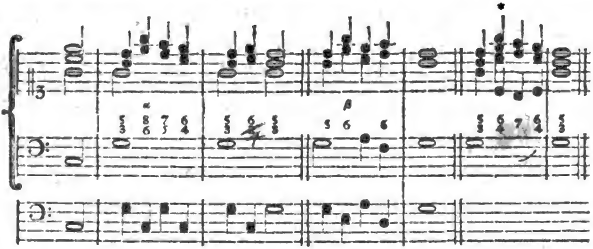
---

aus folgender Stelle, welches aber Anfängern nachzuahmen nicht zu rathen iſt: ſolche Freyheiten können nur Männer vom erſten Range nehmen.



Daß

Wenn er ohne Quarte mit einer Sexte und zwey Octaven im vierſtimmigen Satze genommen wird, oder im Dreyſtimmigen ohne Quart mit der Sext und Octave, ſo geſchieht dieſes um einen ſchönen Geſang zu erhalten, dem zu Gefallen die Harmonie zuweilen etwas leiden muß. [31])



Wollte man hier bey α die Quarte mitnehmen, ſo würde die Oberſtimme mit der nächſten über dem Baſſe verbothene Quinte machen, wie man es auch

Daß dieſer Quart-Sexten-Accord die zweyte Verwechſelung von Fis ſey, zeiget der vorhergegangene Secunden-Accord an, welcher aus dem Septimen-Accord von Cis entſtehet, nach welchen die Reſolution ins Fis erfolgen mußte.

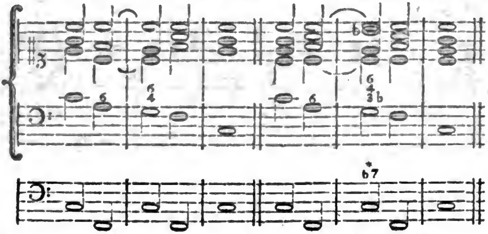
Nach dem Secunden-Accord empfindet man den Grundton Fis als den Dreyklang, oder A als den Sexten-Accord, wodurch dieſer Quart-Sexten-Accord entſchuldiget werden kann. Ohne ſolche Mittel den folgenden Ton fühlbar zu machen, iſt es nicht möglich mit Quart und Sexte weder ein Stück, noch einen Abſchnitt anzufangen.

31) In dieſen beyden Fällen, da die Quarte weggelaſſen wird, hat man wohl in Acht zu nehmen, daß man den Baß nicht wie den ordinairen Sexten-Accord, zu welchen die Terz gehört, mit 6 beziffere: man thut beſſer ihm zum Unterſchied mit $\frac{8}{6}$ zu bezeichnen. Bey vierſtimmiger Begleitung muß doch die Quarte mitgenommen werden. Die Grund-Accorde dieſer beyden Fälle ſind ganz verſchieden. Hierüber ſehe man, was Herr Bach in dem 2ten Theil ſeines Werks über die wahre Art das Clavier zu ſpielen, erinnert.

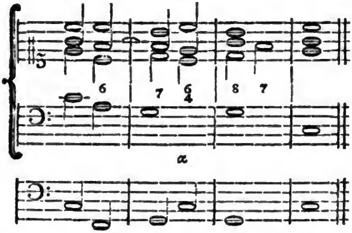
Digitized by Google

immer anſtellte, wie bey * zu ſehen iſt. Bey β iſt der eigentliche Sexten-Accord, deſſen Grundton E iſt, wie aus dem Grund-Baß erhellet. 32)

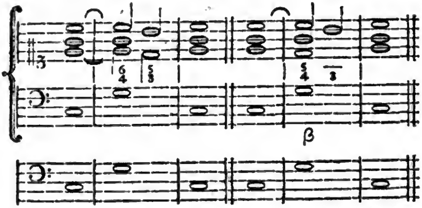
Man kann dieſem Accord die kleine Terz beyfügen, welche die kleine Septime ſeines Grundtones iſt, die zum Dreyklange geſetzet werden kann, wenn der Baß alsdenn vier Töne über ſich im Dreyklang ſteiget, wie hier bey * zu ſehen iſt.



Dis iſt eines der Kennzeichen des conſonirenden Quart-Sexten-Accords, denn der dißonirende verträgt dieſe kleine Terz nicht. Ein anders Kennzeichen deſſelben iſt dieſes, daß man darinn die Quinte nicht anſtatt der Sexte nehmen kann, welches aber bey dem dißonirenden Quart-Sexten-Accord angeht. Beydes wird durch nachſtehende Beyſpiele deutlich.

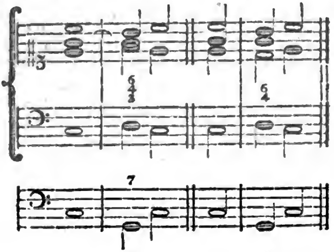


32) Der Grund-Baß, der hier auf dem unterſten Linien-Syſtem ſteht, enthält die wahren Grund-Töne zu den verſchiedenen Accorden, oder die Baßtöne, wie ſie



Bey α gieng es auf keinerley Weiſe an, die Quinte des Baſſes zur Quarte oder Sexte zu nehmen, wie hingegen bey β, wo die Quarte nur ein Vorhalt und diſſonirend iſt, geſchieht.

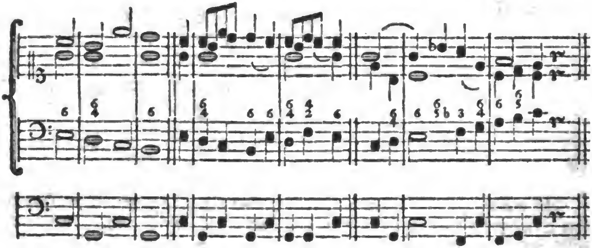
Wenn man mehr als drey Stimmen hat, ſo thut man wohl, dem conſonirenden Quart-Sexten-Accord, ſo oft es angeht, die kleine Terz beyzufügen; weil überhaupt die Terzen faſt bey jedem Accorde unentbehrlich ſind. Alsdenn entſtehet der Terz-Quart-Sexten-Accord, welcher ſeinen Sitz auf den zweyten Ton des Tones, worinn man iſt, hat. So wohl Quart als Sexte bleiben doch conſonirend, nur die Terz als die kleine Septime vom Grundtone iſt diſſonirend.



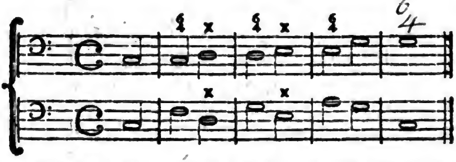
Im

ſie ſeyn würden, wenn die Accorde immer nach ihrer urſprünglichen Geſtalt, ohne Verwechſelung genommen würden.

Im dreyſtimmigen Satze können Quart und Sexte ohne Terzie ſeyn.

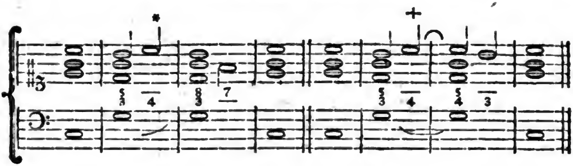


Dieſer Accord iſt doch nicht conſonirend genug, daß er das Gehör in Ruhe ſetzte, und zum Schluß oder End einer Periode könnte gebraucht werden. Es iſt allemal nothwendig, daß noch andre Accorde auf ihn folgen. Alſo wäre nachſtehender Satz, wo, wie aus dem darunter ſtehenden Grund-Baß zu ſehen iſt, nach der erſten Hälfte des zweyten dritten und fünften Takts Schlüße ſind, 33) ganz unrichtig.



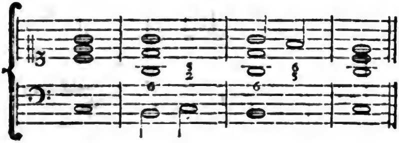
Es iſt kurz vorher geſagt worden, man könne zum conſonirenden Quart-Sexten-Accord die Quinte der Baßnote nicht nehmen. Indeſſen hat man doch von einigen Componiſten Exempel, daß ſie die Quinte ſtatt der Sexte beybehalten haben, hievon führen wir folgendes Beyſpiel an, überlaſſen aber den beſten Meiſtern der Kunſt, zu entſcheiden, ob es recht ſey.

33) S. den ſechſten Abſchnitt von Perioden, wo gezeiget wird, wie das Steigen des Grund-Baſſes um eine Quarte, einen Schluß mache.



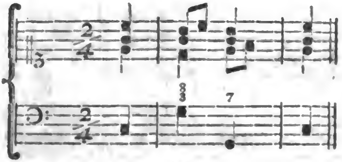
Die mit * bezeichnete Quarte muß hier, wie jede zufällige Diſſonanz aufgelößt werden, und iſt darum verwerflich, weil ſie im Auftakte zu ſtehen kommt: als eine Vorbereitung zur folgenden zufälligen Quarte wie bey +, iſt ſie darum unrecht, weil ſie ſelbſt gegen die Quinte vom Baße eine Septime macht.

Eben dieſe Erinnerungen gelten auch von den Verwechslungen dieſer Accorde, wenn alſo die vier erſten Takte des vorhergehenden Beyſpieles alſo geſetzt würden:

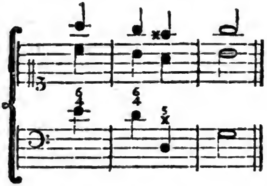


ſo würde es vom zweyten zum dritten Takt ſehr ſchlecht klingen.

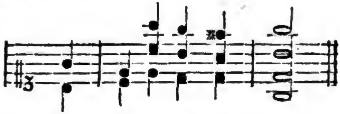
In geſchwinden Sachen kömmt die Quarte auf dieſe Art vor; man betrachtet ſie aber als durchgehend, und bezeichnet ſie auch nicht im General-Baße.



Den Quart=Sexten=Accord zweymal nach einander ſo genommen, daß die Quarten in der oberſten Stimme ſind, wie im nachſtehenden Beyſpiel, vermeiden die guten Harmoniſten.

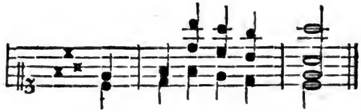


Jedoch wenn der eigentliche Grund=Ton des Quart=Sexten=Accords, oder auch nur die Terz dieſes Grund=Tones vorher in der unterſten Stimme gehört worden, ſo kann man es ohne Bedenken ſetzen, weil der Grund=Ton alsdenn im Gehör bleibet, wie hier:



Das C vom erſten Viertel bleibt im Gehör, und man empfindet das zweyte Viertel als einen Sexten=Accord von C.

Hier iſt ein Beyſpiel wo ſo gar drey Quarten in der oberſten Stimme auf einander folgen.

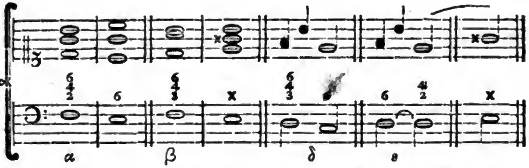


1 2 3

Der mit 1 bezeichnete Accord, klinget, wegen des vorhergegangenen Tones d wie ein Sexten=Accord davon; der mit 2 bezeichnete, iſt alſo der erſte, der als Quart=

Quart-Sexten-Accord klingt; der mit 3 bezeichnete Accord iſt aber nicht der conſonirende Quart-Sexten-Accord, ſondern der Secunden-Accord, nämlich die dritte Verwechslung des Septimen-Accords von E. 34)

Eine beſondere Anmerkung verdienet der conſonirende Quart-Sexten-Accord, der aus Verwechslung des verminderten Dreyklanges entſteht, wegen der Aehnlichkeit, welche die darinn vorkommende groſſe Quart mit dem Tritonus hat, ob ſie gleich in der Würkung ſehr von ihm unterſchieden iſt. Folgende Beyſpiele werden dieſes erläutern.



Bey α, welcher Accord die dritte Verwechslung des Septimen-Accords G iſt, kommt der wahre Tritonus F-h vor, und auf dieſen Accord muß nothwendig der Accord C in ſeiner erſten Verwechslung folgen. Bey β hingegen kommt der Quart-Sexten-Accord, der aus der zweyten Verwechslung des verminderten Dreyklangs entſteht vor, der außer der Quarte, wie ſchon oben erinnert worden, auch die kleine Terz bey ſich haben kann, und hier würklich hat. Ob nun gleich hier wie vorher der unterſte Ton F, der oberſte aber h iſt, ſo iſt doch das Intervall F-h hier nicht der Tritonus, ſondern die groſſe Quarte, von welcher man nicht nöthig hat um einen halben Grad höher zu treten.

Eben dieſer Unterſchied zeiget ſich auch in der melodiſchen Fortſchreitung. Bey δ wo der würkliche Tritonus iſt, könnte die Melodie nicht, wie ſie hier ſteht, fortſchreiten; bey ε aber, wo die erſte Verwechslung des verminderten Dreyklangs vorkommt, gehen die oben angemerkten Forſchreitungen ohne Bedenken an. 35)

34) Im General-Baß iſt es alſo ganz falſch, wenn man dieſen Accord mit $\frac{6}{4}$ beziffert, die Secunde muß nothwendig auch angezeiget werden.

35) Es iſt bey dieſer Gelegenheit die wichtige Anmerkung zu machen, daß die Empfindung der Harmonie bisweilen die ſchwereſten Fortſchreitungen im Singen leicht,

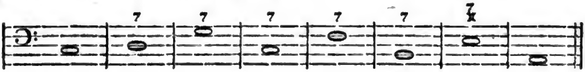
4) Anmerkungen über den Septimen=Accord.

A. Von der eigentlichen Septime, die eine weſentliche Diſſonanz iſt.

Die Septime wird, wie ſchon in dem vorhergehenden Abſchnitt bemerkt worden iſt, dem Dreyklange auf der Dominante des Tones, darin man iſt, hinzugefüget, ſo ofte man die Harmonie von dieſer Dominante wieder auf den Grundton leiten will. 36) Sie hat alſo eine doppelte Würkung, indem ſie erſtlich das Gehör hindert, auf der Harmonie der Dominante Ruhe zu finden, und hernach durch die Nothwendigkeit der Auflöſung natürlicher Weiſe die Harmonie auf den Grundton zurück führet.

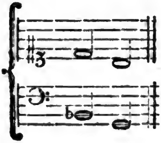
Wenn man das, was hier von dem Gebrauch und der Behandlung der Septime vorzutragen iſt, völlig verſtehen will, ſo muß man ſich vorher, das, was in dem folgenden Abſchnitt von den Schlüßen geſagt wird, bekannt machen.

Die erſte und vornehmſte Würkung der Septime beſteht alſo darin, daß ſie die Ruhe, oder den Schluß eines Abſchnitts, den man ſonſt fühlen würde, zernichtet, wie in folgendem Beyſpiel.



Auf

leicht, und ganz leichte unmöglich machen könne. So wird in dem angeführten Beyſpiel bey ε der Sprung von f ins h, leicht; weil man bey dem Sept=Accord des verminderten Dreyklanges den Grundton H empfindet. Hingegen würde in folgender Stelle



die Forſchreitung der obern Stimme unmöglich zu treffen ſeyn, weil das Gehör ſchon von dem Grundton B eingenommen iſt, der dem h ganz zuwider iſt.

36) Dadurch, daß ſie dem Dreyklang auf der Dominante hinzugefüget wird, kann dieſe Septime vor andern, einen ganz andern Urſprung habenden Septimen, von denen hiernächſt näherer Unterricht folgen wird, unterſchieden werden.

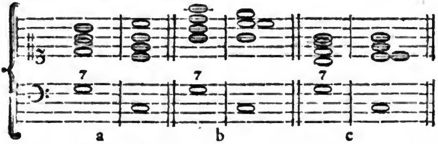
Digitized by Google

Auf jedem Ton, wo hier Septimen angebracht ſind, würde ohne dieſe Dißonanz das Ohr in Ruhe geſetzt, oder ein Schluß empfunden werden. Alſo kann durch die Septime das Gefühl der Ruhe unterbrochen werden.

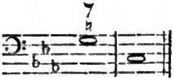
Wenn ſie zu dieſer Abſicht gebraucht wird, ſo muß ſie da angebracht werden, wo ohne ſie ein Schluß ſeyn würde, alſo auf der Dominante oder Tonica des Tones, darin man iſt.

Ihre zweyte Würkung iſt, das Gehör von dem Grundton, auf welchem ſie angebracht wird, als einer Dominante zu ſeiner Tonica zu führen, und daſelbſt zu ruhen. Alſo wird man gewöhnlicher Weiſe nach der Septime mit der Harmonie vier Töne ſteigen, oder fünf Töne fallen, weil dieſes die beyden Gänge von einer Dominante auf dem Grundton ſind; wie im folgenden Beyſpiel zu ſehen iſt.

Wenn man auf dieſe Art von der Dominante in den Haupton durch die Septime ſchlieſſen will; ſo muß man, um eine völlige Ruhe zu bewürken, den Septimen-Accord auf der Dominante ſo nehmen, daß die große Terz 37) in der oberſten Stimme ſtehe, und in dem darauf folgenden Accord zur Octave werde, wie in dem folgenden Beyſpiel bey a zu ſehen iſt. Wollte man die Ruhe weniger völlig haben, ſo könnte der Septimen-Accord ſo genommen werden, daß in dem folgenden Accord die Terz oder die Quinte des Grundtones zu oberſt käme, wie bey b und c zu ſehen iſt.

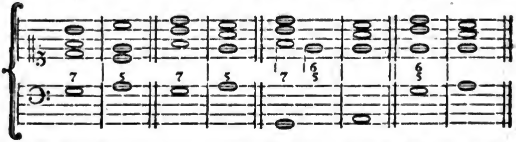


37) Es iſt hier wohl zu merken, daß der Septimen-Accord auf der Dominante des Tones, allemal die große Terz hat, wenn ſie gleich der Tonart nicht natürlich wäre. Alſo würde man in C mol den Septimen-Accord auch mit der großen Terz nehmen, z. E.

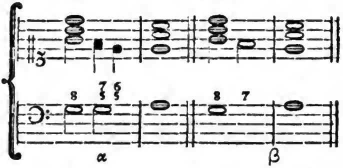


Der Grund dieſes Verfahrens iſt offenbar. Weil dadurch dieſe große Terz zum Semitonio des Haupttones, dahin man gehen will,

Es iſt ſo eben geſagt worden, daß man von dem Septimen-Accord auf der Dominante gewöhnlicher weiſe vier Töne ſteige, oder fünfe falle; inzwiſchen findet man auch, daß ſie nur um einen Ton über ſich in den Dreyklang tritt.

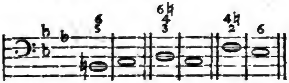


Allein dieſer Fall hat einen ganz andern Grund, indem dieſe Septime eigentlich die None des wahren Grundtones iſt, deren Auflöſung erſt in dem folgenden Accord geſchiehet, wie am dieſem Beyſpiel zu ſehen iſt.

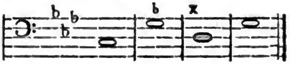


Man ſtelle ſich den Gang bey α ſo vor, daß nach dem Accord G der Accord E mit der None und Septime; aber in ſeiner erſten Verwechslung ſollte genommen werden,

will, wird, folglich das Verlangen nach demſelben erwecket. Eben dieſes geſchiehet auch in den Umkehrungen des Septimen-Accordes, wie hier:



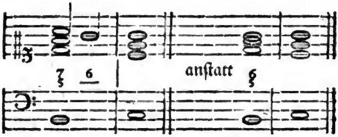
Sollte man irgendwo bey einem guten Harmoniſten finden, daß er auf der Dominante die kleinere Terz hat, ſo iſt es ein gewiſſes Zeichen, daß er die Tonart verlaſſen will, wie hier:



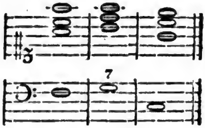
wo auf dem zweyten Accord, wegen der kleinen Terz, die man beybehält, ſchon die Abſicht zu merken iſt, daß die Harmonie nach G mol herüber gehen ſoll.

den, und da der Ton f, als None des Grundtones ſo gleich in die Conſonanz e eintreten ſollte. Wenn nun dieſe Auflöſung der None bis auf den folgenden Takt verſchoben wird, ſo entſteht der Gang, wie er bey β iſt. Der Accord G bey β iſt in dem zweyten Theil des Takts eigentlich der Septimen-Accord auf E mit vorgehaltener None. Folglich kommt man nicht, wie es ſcheint, von G nach A, ſondern von E. Man kann für eine allgemeine Regel annehmen, daß nach jeder weſentlichen Septime der Baß vier Töne über ſich, oder fünf Töne unter ſich gehe, und den Dreyklang zur Harmonie habe, es ſey denn, daß eine Verwechslung dieſes Accords genommen werde.

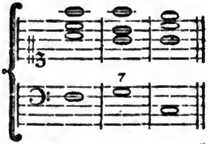
Ein anſcheinender Septimen-Accord, nach welchem der Baß ebenfalls einen Grad über ſich tritt, iſt eigentlich der $\frac{6}{5}$ Accord, in welchem für die Sexte die Septime, als eine zufällige Diſſonanz vorgehalten wird, wie im folgenden Beyſpiel.



Die Septime hat natürlicher weiſe die Terz und die Quinte bey ſich, um aber verbothene Quinten zu vermeiden, kann man anſtatt der Quinte die Octave dazu nehmen. Nämlich anſtatt

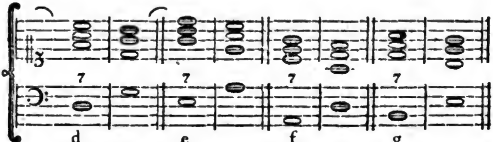


wo verbothene Quinten vorkommen, würde man dieſe drey Takte alſo ſetzen.



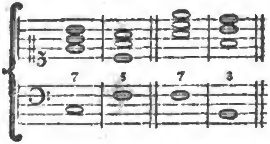
Bey der Septime ſind allemal zwey Intervalle, an denen man erkennen kann, in welchen Ton die Harmonie gehen müſſe, nämlich die Septime ſelbſt, die ſich in die Terz dieſes Tones auflöſet, und die große Terz im Septimen-Accord, welche das Subſemitonium des neuen Tones iſt, und bey der nächſten Harmonie in derſelben hinauftritt.

Die Septime iſt entweder klein oder groß. Die kleine Septime kommt vor 1) in dem harten Dreyklang auf der Dominante, und leitet, wie in den kurz vorher angeführten Beyſpielen a, b, c (S. 61.) zu ſehen, zu einem Schluß in den Hauptton; 2) in dem weichen Dreyklang, und zwar auf der Secunde, Terz und Sexte des Haupttones, und leitet alsdenn zu Schlüßen in die Quinte (wie bey d), oder Sexte (wie bey e), oder Secunde des Tones (wie bey f).



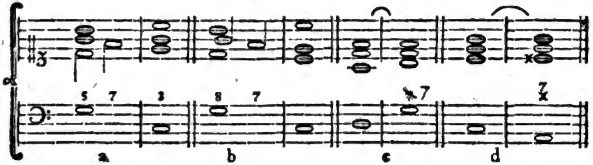
Endlich kommt die kleine Septime auch 3) in dem verminderten Dreyklang vor. Dieſes geſchiehet nur auf dem Subſemitonio des Hauptttons darinn man iſt, welches alsdenn zur Dominante des Tones wird, der darauf folget, wie bey g zu ſehen iſt.

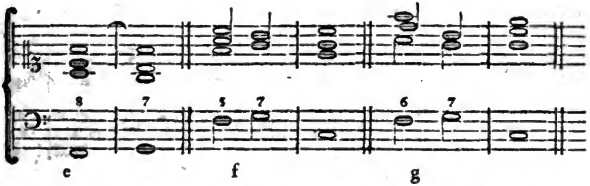
Die große Septime kommt mit dem großen Dreyklang auf der Tonica, auch auf der Unterdominante des Haupttones vor. In dieſem letzten Fall leitet ſie auf den verminderten Dreyklang auf dem Subſemitonio der Haupttonart, und kann alſo auf keinen eigentlichen Schluß führen.



Die verminderte Septime hat keinen Dreyklang, dem ſie als eine weſentliche Dißonanz hinzugefüget werden könnte. Sie wird bey Betrachtung der enharmoniſchen Ausweichungen vorkommen, und daſelbſt auf ihre wahre Grundharmonie zurück geführet werden.

Die weſentliche Septime kann auf mehrerley Weiſe vorbereitet und aufgelöſet werden, wie an folgenden Beyſpielen zu ſehen iſt.





Bey a und b liegt der Baß, deſſen Quinte bey a und Octave bey b, auf der ſchlechten Zeit des Takts in die Septime treten; bey c, d, e, f aber bleibet die Terz (c), oder die Quinte (d), oder die Octave (e, f, g) des Grundtones der guten Zeit des Baßes liegen, und wird, indem auf der ſchlechten Zeit

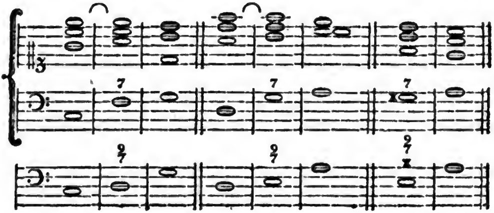
ein neuer Grundton eintritt zu deſſen Septime. In allen dieſen Fällen aber löſet ſich dieſe Septime in dem Niederſchlag des folgenden Takts in die Terz des Grundtones auf.

Wenn man aber nach dem Accord der Septime nicht in den Dreyklang des Haupttones, dahin er leitet, ſondern in deſſen erſte Verwechslung geht, ſo löſet ſich die Septime in die Octave auf.

Dieſe Auflöſung der Septime wird von den Meiſtern des Satzes, allen Anfängern verbothen, weil verdeckte Octaven dadurch entſtehen. Inzwiſchen findet man doch, daß gute Harmoniſten, die Septimen durch Verwechslung des Grundtones, auf welchem die Auflöſung geſchieht, in die Octave auflöſen laſſen; allein dieſes geſchieht allemal in der ſo genannten Gegenbewegung, von welcher im Verfolg dieſes Werks mit mehrern wird geſprochen werden.

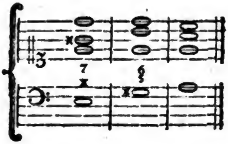
B. Von der uneigentlichen Septime, die nicht als eine weſentliche Dißonanz hinzugefügt, ſondern aus einer Umkehrung entſtanden iſt.

Es iſt vorher angemerkt worden, daß nach dem eigentlichen wahren Septimen-Accord der Baß vier Töne ſteigen, oder fünf Töne fallen müſſe. So oft alſo ein Septimen-Accord vorkommt, nach welchen dieſe Fortſchreitung nicht erfolget, ſo iſt es ein Zeichen, daß die Septime nicht die weſentlich dißonirende Septime, ſondern ein anderes Intervall ſey, daß durch eine Umkehrung eines Grundtones, zur Septime geworden. Dergleichen Accorde ſollen hier näher betrachtet werden. Beyſpiele dieſer unächten Septime geben folgende Stellen, wo der Urſprung der Septime aus dem untenſtehenden Grundbaße zu ſehen iſt.



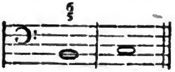
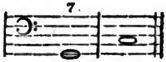
Im

Im erſten Falle iſt die Septime auf F, eigentlich die None des wahren Grundtones D, der ſeine wahre Septime bey ſich hat, und deswegen vier Töne ſteiget. Das ungewöhnliche dieſes Falles beſtehet darinn, daß die Auflöſung der None erſt in dem folgenden Takt geſchieht. (S. Seite 62.) Auf eben dieſe Weiſe ſind die beyden andern Fälle der unächten Septime zu verſtehen. Nach ſolchen unächten Septimen ſteiget der Baß natürlicher weiſe um eine Secunde, welche die Quarte des eigentlichen Grundtones dieſer Septimen-Accorde iſt. Folgender Fall aber iſt eigentlich zu ſo verſtehen, als wenn nach dem wahren Accord E, ehe er ſich auflöſet, ſeine erſte Verwechslung im Vorbeygehen angeſchlagen würde.



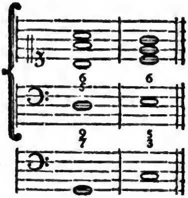
5) Anmerkungen über die erſte Verwechslung des Septimen-Accords, oder den Quint-Sexten-Accord.

Da dieſer Accord eigentlich der Septimen-Accord auf der Dominante des Tones, der darauf folget, iſt, in welchem, anſtatt der Dominante im Baße, deſſen große Terz genommen wird, ſo hat er natürlicher weiſe ſeinen Siß auf dem Subſemitonio des Tones, dahin man geht, und die Quinte iſt darinn die Dißonanz und der eigentliche Grundton zu $\frac{6}{5}$ liegt allemal drey Töne tieffer, als der, welcher den Baß des $\frac{6}{5}$ Accordes macht. Nämlich

 ſteht anſtatt 

was zu G die Septime iſt, wird zu H die Quinte, und weil der Accord G mit der Septime nach C führet, ſo führet auch ſeine Verwechslung, oder der Quint-Sexten-Accord auf H dahin.

So wie man einen unächten Septimen-Accord hat, ſo zeiget ſich auch bisweilen ein unächter $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ Accord, der ebenfalls eine Verwechslung eines Septimen-Accordes mit der None iſt, da die None wegen der im Baße geſchehenen Verwechslung nicht in die Octave übergeht, wie folgendes Beyſpiel zeiget, unter welches der wahre Grundbaß geſetzt iſt.

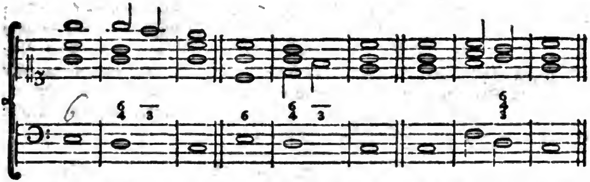


Der unächte $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ Accord iſt eigentlich der $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ Accord, darinn ſtatt der Quarte die Quinte, als die None des Grundbaßes ſteht.

6) Anmerkungen über die zweyte Verwechslung des wahren Septimen-Accordes, oder den Accord der Terz, Quart und Sexte.

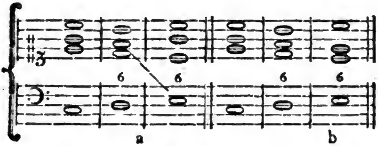
$\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$

Dieſer Accord entſteht, wenn in dem eigentlichen Septimen-Accord, anſtatt der Dominante des Tones, dahin man geht, die Quinte dieſer Dominante in den Baß geſetzt wird. Durch dieſe Verwechslung wird die geweſene Septime nun zur Terz, die in dieſen Accord die Dißonanz iſt, die geweſene Octave zur Quarte und die geweſene Terz zur Sexte. Weil die Quinte der Dominante die Secunde des Tones, dahin man gehet, iſt, ſo wird dieſer Accord allemal auf der Secunde des Tones, dahin man geht, angebracht, und leitet alſo auf den Ton, der einen ganzen Ton unter der Baßnote dieſes Accords liegt, wie folgende Beyſpiele zeigen.



Man ſieht hier zugleich, wie die Terz in dieſen Accord vorbereitet und aufgelöſet wird. In den zwey erſten Fällen liegt der Baß, und hat den conſonirenden Quart-Sexten-Accord über ſich, von dem, bey liegenbleibenden Baße die eine von den zwey Sexten, oder die Octave in die dißonirende Terz tritt; in dem dritten aber bleibet dieſe Terz aus der vorhergehenden Harmonie liegen, und der Baß tritt dazu ein.

Es kommt bisweilen ein Fall vor, da dieſem Accord die Quarte fehlet, da denn die Terz einen Grad über ſich ſteiget, und wieder zur Terz der folgenden Baßnote wird, wie hier bey a.

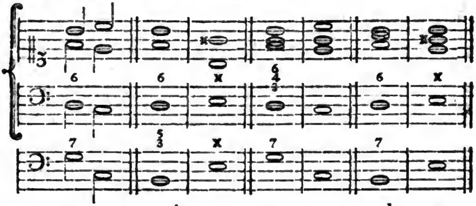


Der Grund dieſer auſſerordentlichen Auflöſung liegt darinn, daß wenn man die dißonirende Terz bey a hätte unter ſich gehen laſſen, der darauf folgende Sexten-Accord keine Terz gehabt hätte, wie bey b zu ſehen, welche doch bey jedem Accord unentbehrlich iſt. Man kann einigermaßen ſagen, daß durch eine Verwechslung der Baß die Auflöſung mache.

Wenn der Satz nur zwey- oder dreyſtimmig iſt, mithin von den zum vollſtändigen Accord gehörigen Intervallen eines oder zwey weggelaſſen werden, ſo hat man ſich in Acht zu nehmen, daß der Accord der großen Sexte, welcher die erſte Verwechslung des verminderten Dreyklanges iſt, nicht mit dem Terz-Quart-Sexten-Accord, der die zwente Verwechslung des ~~weichen Dreyklanges~~ iſt, verwechſelt

Septimen-Accordes

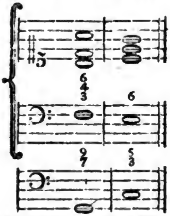
wechſelt werde. Bey dieſem geht die große Sexte über ſich, und die kleine Terz unter ſich, wie in dem nachſtehenden Beyſpiel bey a zu ſehen iſt; der Baß aber geht entweder einen Grad unter ſich in den Dreyklang, oder einen Grad über ſich in den Sexten-Accord. Im erſten Fall aber geht der Baß einen Grad über ſich in den Dreyklang, wie bey b, und die kleine Terz kann verdoppelt werden. Folgendes Beyſpiel, wobey der Grundbaß den Urſprung beyder Arten der Accode deutlich anzeiget, wird dieſes näher erläutern.



a b c d

Bey c und d ſieht man, wie die Accorde ſeyn würden, wenn die Harmonie vollſtändig wäre. Bey c müßte bey der großen Sexte noch die Quarte ſeyn; bey d hingegen die Quinte, als Septime des wahren Grundtones.

Der unächte $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ Accord entſteht aus dem Secunden-Accord mit vorgehaltener None des Grundbaßes, wie aus folgendem Beyſpiel zu ſehen iſt.

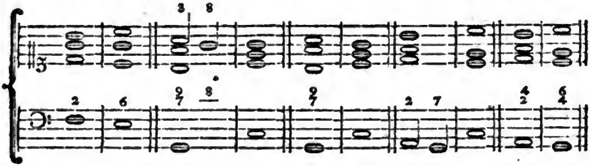


Der Accord zu F, iſt die dritte Verwechslung des Septimen-Accords G, und das a in der oberſten Stimme iſt die None von dem Grundton.

7) An-

7) Anmerkung über die dritte Verwechslung des Septimen-Accordes, oder den Secund-QuartSexten-Accord, der auch ſchlechtweg der Secunden-Accord genennt wird.

Dieſer Accord entſteht, wenn die Septime auf der Dominante durch Verwechslung in den Baß kommt. Daraus entſtehen die Veränderungen: 1. daß dieſer Accord auf der Unterdominante vorkommt. 2. Daß die Octave zur Secunde, die Terz zur Quarte, und die Quinte zur Sexte wird. 3. Daß nun die eigentliche Dißonanz im Baß iſt, und in der Auflöſung daſelbſt, einen Grad unter ſich, in den Sexten-Accord treten muß, wie in dieſem Beyſpiel zu ſehen iſt.



8) Anmerkungen über die zufälligen Dißonanzen, oder die Vorhalte, über ihre Natur, ihren Gebrauch, ihre Vorbereitung und Auflöſnng.

Dieſe Dißonanzen ſind, wie aus der dritten Tabelle der Accorde zu ſehen iſt, die Secunde, die Quarte, die Sexte, die Septime und die None, in ſo fern jede auf einer guten Zeit des Takts, anſtatt der, einen Grad unter ihr liegenden Conſonanz angeſchlagen wird, und hernach in dieſelbe herunter tritt.

Wenn alſo, anſtatt des Uniſonus die Secunde, anſtatt der Terz die Quarte, anſtatt der Quinte die Sexte, anſtatt der Sexte die Septime, und anſtatt der Octave die None genommen wird, ſo geſchiehet dieſes allemal ſo, daß ein ſolcher Vorhalt aus der vorhergehenden Harmonie einer ſchlechten Taktzeit, auf die nächſte Harmonie der folgenden guten Zeit liegen bleibet, und hernach in den Ton herunter tritt, an deſſen Stelle er geſtanden hat, wie dieſes an jedem in der III. Tabelle befindlichen Accord deutlich zu ſehen iſt.

Wie wohl jeder in einem Accord auf der ſchlechten Taktzeit vorkommende conſonirende Ton, als ein Vorhalt einer Conſonanz des nächſten Accordes liegen bleiben kann, wenn er blos um einen Grad über dieſer Conſonanz liegt; ſo

hat

Digitized by Google

hat man ſich doch hauptſächlich den Gebrauch und die Behandlung der Quarte und der None genau bekannt zu machen; denn die übrigen Vorhälte entſtehen entweder aus dieſen, durch die Verwechslung der Accorde, wie aus der IV. Tabelle hinlänglich zu ſehen iſt, oder ſie erfordern ſonſt in allen Stücken eben die Behandlung, als dieſe beyden Hauptvorhalte.

Die Natur und Würkung dieſer Dißonanzen beſteht darinn, daß ſie die verſchiedenen Takte oder Theile derſelben in einander verſchlingen und daß dadurch die Theile der harmoniſchen Fortſchreitung, oder die Accorde enger mit einander verbunden werden. Ohne dieſe Verbindung würde die Fortſchreitung der Harmonie ohngefehr ſolchen Verſen gleichen, in denen jedes Wort einen Fuß macht; Verſe die jedermann für ſchlecht hält. Daher es auch in der Poeſie eine Hauptregel iſt, die Einſchnitte der Füße, ſo viel möglich, mitten in die Wörter zu legen.

Auſſer dieſer Würkung aber können die Vorhalte wegen ihrer dißonirenden Eigenſchaft auch das Gehör in einer ſtarken Reitzung erhalten, und ſo gar, wo es nöthig iſt, merkliche Unruhe erwecken, alſo dienen ſie beydes zur Vollkommenheit des abgemeßenen Ganges, und zum Ausdruck oder der Kraft der Muſik. Beydes ſcheinet durch die None ſtärker, als durch die Quarte zu geſchehen, weil ſie ihrer Natur nach ſtark gegen die Octave dißonirt, da die Quarte nur in ſo fern dißonirt, als ſie das Gefühl der ſchönen Harmonie des Dreyklanges, darinn die Terz und Quinte ſind, zerſtöhret. Denn eigentlich dißonirt die Quarte nur aus dieſem Grunde, da ſie ſonſt, wenn man ſie nicht gegen den Grundton, oder die **Tonica**, die allemal das Gefühl des Dreyklanges rege macht, ſondern gegen die Dominante hört, ſehr gut conſonirt [38]).

Dieſe Dißonanzen müſſen allezeit auf der guten Zeit des Takts eintreten, und auf den ſchlechten aufgelöſet werden [39]), und dadurch unterſcheiden ſie ſich von

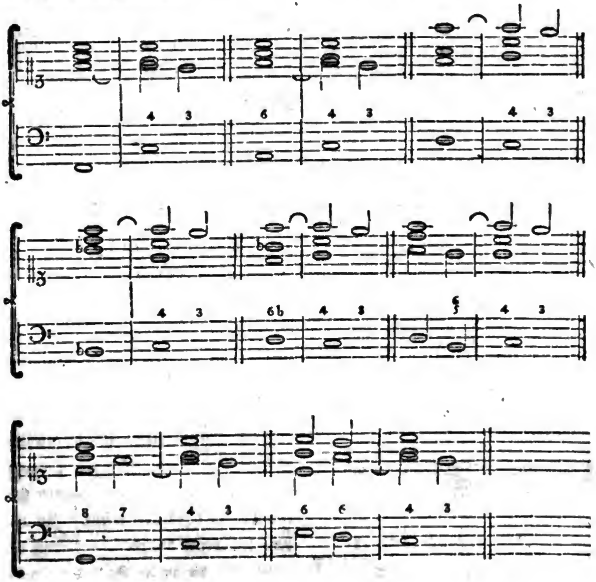
38) Dieſes iſt die eigentliche Art, ſich den Unterſchied zwiſchen der conſonirenden und dißonirenden Quarte, worüber ſo viel iſt geſtritten worden, vorzuſtellen. So lange man in einem gewißen feſtgeſetzten Ton, z. E. in C ſpielt, ſo iſt das Gehör beſtändig von der Tonleiter deſſelben eingenommen, das iſt, es hat vorzüglich das Gefühl des Grundtones C, ſeiner Terz und ſeiner Quinte. Wenn alſo der Ton F in einer der obern Stimmen vorkommt, ſo iſt er die dißonirende Quarte, die anſtatt der Terz ſteht; hört man aber bey der zweyten Verwechslung des Dreyklanges der Tonica C, nämlich auf dem Baßton G, ſeine Quarte c, ſo hat ſie gar nichts dißonirendes mehr.

39) Die Ausnahmen von dieſen Regeln werden unten vorkommen.

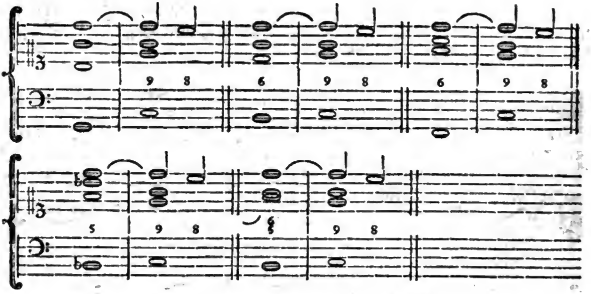
Digitized by Google

von der weſentlichen Dißonanz, der Septime, und denen, die aus Verwechslung des Septimen-Accords entſtehen, welche meiſtentheils auf den ſchlechten Taktzeiten eintreten, und auf den guten aufgelöſet werden.

Beyde Vorhalte können durch verſchiedene Conſonanzen, auch wohl durch Dißonanzen vorbereitet ſeyn. Folgende Beyſpiele enthalten ohngefehr alle Arten, die Quarte vorzubereiten.

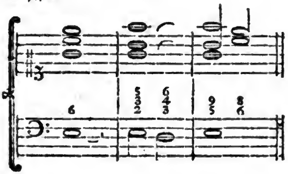


Die None wird ebenfalls auf mehrere Weiſe vorbereitet, wie aus dieſen Beyſpielen zu ſehen iſt 40).

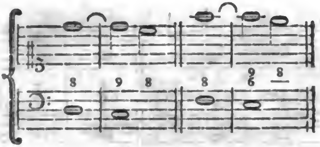


Nur die Octave ſchicket ſich nicht wohl zur Vorbereitung der None, weil durch ihre Auflöſung eine verbothene Octavenfortſchreitung geſchiehet:

40) Es ſcheinet, daß ein Ton bey gleich weitem Abſtand vom Baße, ſo wol deſſen None, als Secunde ſeyn könne; aber dieſes kommt von einer Unvollkommenheit unſrer Art zu beziffern her. Man ſehe dieſes Beyſpiel:

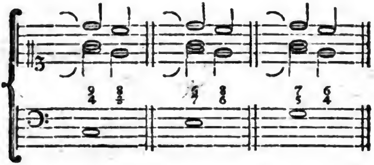


der Ton f in der oberſten Stimme hat im zweyten und dritten Takt denſelben Abſtand vom Baße, und wird das erſtemal mit 2, das andere mit 9 bezeichnet; allein das erſtemal iſt der Baßton E eine umgekehrte Septime von F, und alſo f eine Secunde des Baßtones, der einen Grad unter ſich tritt, damit f zur Terz werde. Im andern Fall aber iſt das oberſte f würklich die Diſſonanz, die an der Stelle der Octave ſteht, folglich iſt es die None.



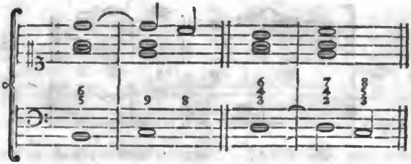
Indeſſen findet man, wie ſogleich ſoll gezeiget werden, daß auch ſtrenge Harmoniſten dieſe Vorbereitung gebraucht, und die Octavenfortſchreitung dadurch vermieden haben, daß die Aufloſung nicht auf dem Baßton geſchieht, auf welchen die Dißonanz fallt, ſondern auf einem neuen Grundton, wovon die Beyſpiele hernach werden angeführt werden.

Aus dieſen beyden Vorhalten der Quarte und der None, entſtehen durch die bekannten Verwechslungen der Accorde, da anſtatt des wahren Grundtones deſſen Terz oder Quinte genommen wird, die zufälligen Dißonanzen, Secunden und Septimen. Nämlich die Quarte des Dreyklanges, wird durch deſſen erſte Verwechslung zur Secunde, durch die zweyte zur Septime; die None aber wird durch die erſte Verwechslung des Dreyklanges zur Septime, wie an dieſen Beyſpielen zu ſehen iſt.



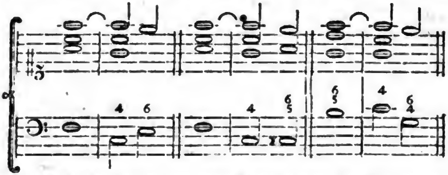
Die Quarte kann durch Umkehrung in den Baß verſetzt werden, alsdenn wird die geweſene Quinte des Dreyklanges die Secunde des Baßes. Deſſen ungeachtet aber liegt die wahre Dißonanz im Baße, und tritt daſelbſt in der Auflöſung um einen Grad herunter, wovon ein Beyſpiel auf der dritten Tabelle bey d zu ſehen iſt.

Die None läßt ſich ſo nicht umkehren.

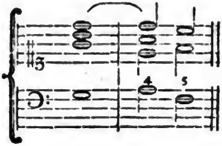


Aus dem, was im Anfange dieſer Anmerkungen geſagt worden iſt, folget, daß dieſes die natürlichſte Behandlung der Vorhalte ſey, daß ſie auf denſelben Baßton, worauf ſie fallen, in ihre Conſonanzen übergehen, wie es in allen angeführten Beyſpielen geſchehen iſt. Dieſes wird aber nicht allemal beobachtet; denn man hat gefunden, daß der Baß, ohne die Auflöſung abzuwarten, ſeinen Schritt thun kann, wenn es nur ſo geſchieht, daß die aufgelöſeten Vorhalte mit dem neuen Baßton conſoniren. Folgende Beyſpiele erläutern dieſes.

Quarten, die nicht auf denſelben Baßton aufgelöſet werden.

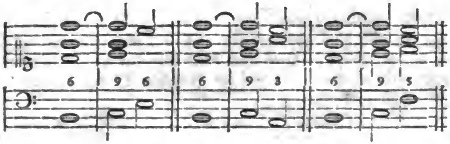


Man hat ſich aber hiebey vor verdeckten Quinten in Acht zu nehmen, die entſtehen würden, wenn man die Quarte in die Quinte des Baßes wollte auflöſen, wie hier:



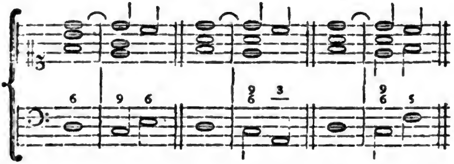
Natürlicher weiſe löſet ſich die Quarte in die Terz auf, deren Vorhalt ſie iſt; aber durch den Eintritt eines neuen Baßtones, auf welchen die Auflöſung geſchieht, ändert ſich dieſes, die Quarte geht in die Octave, wenn der Baß drey Töne ſteigt; in die Sexte, wenn er fünf Töne ſteigt, oder vier Töne fällt.

Nonen, die nicht auf denſelben Baßton aufgelöſt werden.

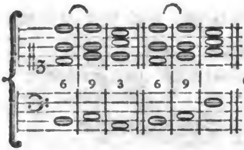


Auf dieſe Weiſe geht es auch an, daß die None durch die Octave vorbereitet werden kann, welches ſonſt nicht angienge, weil dadurch nothwendig bey der Auflöſung verbothene Octavenfortſchreitungen vorkommen würden, wie kurz hiebevor iſt gezeiget worden.

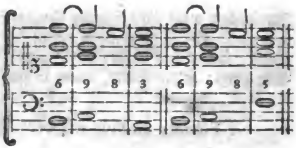
Nonen, die durch die Octave vorbereitet ſind.



Es geht auch an, daß die None ſo gar erſt in dem Niederſchlag des folgenden Taktes aufgelöſet wird, wie hier:



anſtatt



Durch die bemeldte Verwechslung des Baßtones wird alſo die None auch nicht immer, wie es natürlicher weiſe ſeyn ſollte, in die Octave aufgelöſt, ſondern in die Sexte, wenn der Baß drey Töne ſteigt; in die Terz, wenn der Baß drey Töne fällt; in die Quinte, wenn der Baß vier Töne ſteigt, oder fünf Töne fällt, welcher Fall aber ſelten iſt.

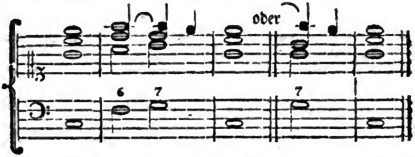
Dieſe beyden Dißonanzen, Quart und None ſind zwar groß oder klein, je nachdem die Tonart es mit ſich bringt, ſie werden aber in beyden Fällen gleich behandelt. Die Quarte kann ſo gar übermäßig vorkommen, und, doch gegen die gewöhnliche Art der übermäßigen Dißonanzen[41]), herunter in die Terz treten. ~~Dieſes geſchieht bey dem verminderten Dreyklang~~, da die Octave die übermäßige Quarte von der Quinte des Grundtones iſt.

Man hat vorher geſehen, daß durch die Verwechslungen des Baßes, ſo wol die Quarte als die None zur Septime werden können; dieſe Septime iſt alsdenn ein Vorhalt der Sexte, und muß wol von der andern Septime, die eine weſentliche Dißonanz iſt, unterſchieden werden. Insgemein iſt es leicht, die Septime, die nur ein Vorhalt iſt, von der weſentlichen zu unterſcheiden, weil dieſe meiſtentheils, jene aber niemal auf die ſchlechte Zeit des Taktes fällt. Wenn aber die weſentliche Septime, wie bisweilen geſchieht, auch auf die gute Zeit des Taks fällt, ſo iſt ſie ſchwerer von dem Vorhalt zu unterſcheiden. Ein Kennzeichen der Septime, die ein Vorhalt iſt, iſt dieſes, daß ſie die Quinte nicht bey ſich leidet, weil durch die Auflöſung eine neue Dißonanz in dem Quint-Sexten-Accord entſtühnde.

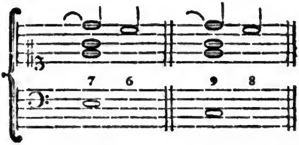
Ferner kann man die weſentliche Septime auch daran erkennen, daß ſie ſich auf demſelben Baßton nicht auflöſen läßt, indem ſie, wenn ſie einen Grad herunter

41) Der Grund, warum die übermäßigen Dißonanzen in der Auflöſung über ſich ſteigen, wird unten, da die plötzlichen Ausweichungen erklärt werden, angezeiget.

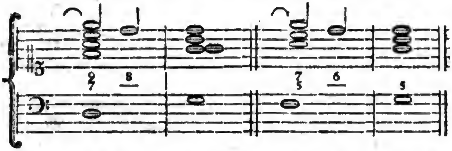
unter tritt, ſich zu der übrigen Harmonie nicht ſchickt, und alſo nur als ein durchgehender Ton gelten kann, wie hier:



Dahingegen die unächte Septime, die aus der None entſteht, allemal wenn ſie auf demſelben Baßton aufgelöſt wird, zu deſſen übrigen Tönen paßt, wie in dieſen Beyſpielen.



oder in dieſen



In dem erſten iſt die Septime aus der Verwechslung des Nonen-Accords entſtanden, und löſt ſich auf denſelben Baßton in die Sexte auf; in dem andern aber iſt ſie aus der Verwechslung des vornen ſtehenden Sept-Nonen-Accords entſtanden, daher die unächte Septime, durch die Auflöſung den Quint-Sexten-Accord hervorbringt.

Auch

Auch kann man merken, daß nach der zufälligen Septime, wenn ſie ſich auch erſt auf der folgenden Harmonie auflöſet, der Baß um einen Grad ſteiget, da er nach der weſentlichen Septime vier Töne ſteigt, oder fünf Töne fällt.

Beydes, die größere und die kleinere Septime, kommen als weſentliche Dißonanzen, und als Vorhalte vor, nur die verminderte Septime iſt allezeit eine zufällige Dißonanz.

Fünfter Abſchnitt.

Von der freyen Behandlung der dißonirenden Accorde in der leichtern Schreibart.

Die Beobachtung, der in dem vorhergehenden Abſchnitt vorgetragenen Regeln, iſt durchaus nothwendig, wenn das Tonſtück einen ſchweren Gang hat, oder wenn es, wie man ſich insgemein ausdruckt, in der ſtrengen Schreibart geſetzt iſt; ſie leiden aber ungemein viel Ausnahmen und Abweichungen, wenn man in der freyen oder leichtern Schreibart ſetzet.

Die ſtrenge Schreibart beſteht darinn, daß jeder Accord, und in den Singeſtimmen faſt jeder Ton mit Nachdruck angeſchlagen wird; daß wenig Auszierungen des Geſanges, oder wenig durchgehende Töne, die nicht zur Harmonie gerechnet werden, vorkommen; in der freyern oder leichtern Schreibart aber hüpfet man gleichſam über einige Accorde weg, die daher weniger Nachdruck haben. Der Geſang wird mit vielen durchgehenden Tönen, die als Auszierungen der Haupttöne angeſehen werden, untermengt. Die ſtrenge Schreibart giebt den Geſang einen gravitätiſchen Gang, deſſen Schritte alle ſchwer auffallen, und ohne alle Nebenbewegung oder zierliche Manieren, immer gleich fortrücken; die leichte Schreibart aber verurſacht einen freyen und zierlichen Gang, bey welchem, ehe der Fuß wieder feſt auftritt, allerhand zierliche Wendungen, oder auch Sprünge, gemacht werden.

Jene ſtrenge Schreibart wird vornämlich in der Kirchenmuſik, die allemal von ernſthaftem, oder feyerlichen Inhalt iſt, gebraucht; dieſe aber iſt vornehmlich der Schaubühne und den Concerten eigen, wo man mehr die Ergötzung des Gehörs, als die Erweckung ernſthafter oder feyerlicher Empfindung zur Abſicht hat. Sie wird deswegen insgemein die galante Schreibart genennt, und man geſtattet ihr verſchiedene zierliche Ausſchweiffungen, und mancherley Abweichungen von den Regeln.

Hier

Digitized by Google

Hier ſollen alſo die Freyheiten von den vorhergegebenen Regeln abzuweichen, die die beſten und bewährteſten Harmoniſten in der freyen Schreibart nehmen, ſo viel möglich iſt, vollſtändig angezeiget werden.

I. Die allgemeinen Abweichungen der freyen Schreibart, von den im vorigen Abſchnitt vorgetragenen Regeln, ſind ohngefehr folgende.

1) Da in der ſtrengen Schreibart alle Dißonanzen durch vorhergehende Conſonanzen vorbereitet, und durch Heruntertretung auf die nächſte Stufe aufgelöſt werden, ſo leidet die freyere Schreibart den Eintritt einer nicht vorbereiteten Dißonanz, die Uebergehung der Auflöſung, und eine Auflöſung der Dißonanz in einer andern Stimme, wovon hernach Beyſpiele folgen werden.

2) In der ſtrengen Schreibart iſt die Dißonanz in Anſehung ihrer Dauer niemals länger, als die Conſonanz, womit ſie vorbereitet worden; in der freyen Schreibart dauert die Dißonanz bisweilen viel länger. In dieſem Fall aber hat keine Bindung ſtatt, ſondern die Dißonanz wird beym Niederſchlag wieder aufs neue angeſchlagen.

3) Die Dißonanz darf in der ſtrengen Schreibart nicht wiederholt werden, ſondern muß nothwendig gleich in eine Conſonanz übergehen, welches in der freyen Schreibart nicht allemal beobachtet wird.

4) Die unregelmäßig durchgehenden Noten werden in dem ſtrengen Saṭz vermieden, und kommen im leichten häufig vor [42]).

5) Die ſo genannten falſchen Fortſchreitungen durch übermäßige Intervalle, werden im ſtrengen Saṭz vermieden, und kommen im leichten häufig vor [43]).

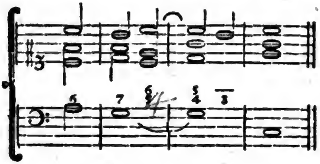
6) In

42) Unregelmäßig iſt der Durchgang, wenn nicht die erſte Note der guten Taktzeit, ſondern die zweyte zur Harmonie gerechnet wird; im regelmäßigen Durchgang iſt dieſes umgekehrt.

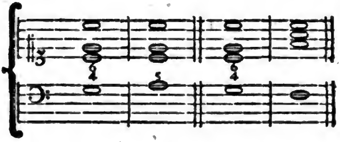
43) Die Alten verbothen ſo gar die große Sexte; gegenwärtig aber kehrt man ſich auch im ſtrengſten Styl nicht an dieſes Verboth. Nur in dem Fall, da die große Sexte in einer Singeſtimme der vorhergehenden, oder nachfolgenden Harmonie ſo zuwider wäre, daß der Sänger ſie deswegen nicht treffen könnte, (S. die 35. Anmerk.) muß man ſie nicht nehmen. Aber dieſes gilt auch von jedem andern Intervall.

Digitized by Google

6) In der ganz ſtrengen Schreibart iſt ſo gar der conſonirende Quart-Sexten-Accord etwas verdächtig, und wird nur ſo gebraucht, daß hernach der Quart-Quinten-Accord, auf derſelben Baßnote darauf folget, wie hier:



Auf den conſonirenden Quart-Sexten-Accord darf man nach dem ſtrengen Satz nie den Dreyklang auf einem Baß, der um einen Ton höher oder tiefer iſt, nehmen. Alſo wäre folgendes ganz falſch.

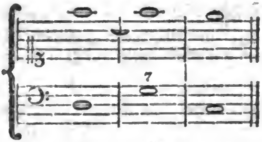


II. Iſt auch die freye Behandlung des weſentlichen Septimen-Accords in Anſehung der Auflöſung der Dißonanzen näher zu betrachten.

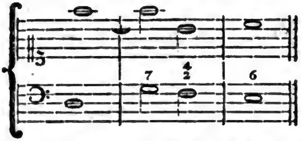
Es iſt in dem vorhergehenden Abſchnitt ausführlich gezeiget worden, wie die Dißonanz im Septimen-Accord und in allen ſeinen Verwechslungen aufzulöſen ſey, und wie die Töne in den verſchiedenen Stimmen bey der Auflöſung fortſchreiten; davon kann man in der freyern Schreibart verſchiedentlich abweichen.

1) Erſtlich geſchiehet es bisweilen, daß die Auflöſung nicht in der Stimme vor ſich geht, wo die Dißonanz eigentlich liegt, ſondern in einer andern Stimme. So wird z. B. dieſer, nach den ſtrengen Regeln eingerichtete Gang

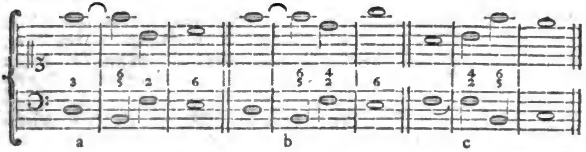
Digitized by Google

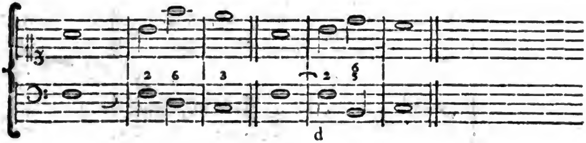


durch eine freye Behandlung auf folgende Weiſe genommen.



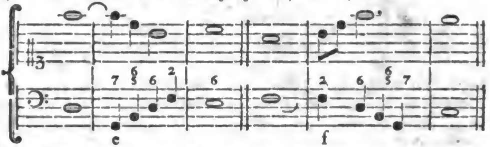
Der Baß nihmt durch einen Tauſch in der andern Hälfte des Takts die Dißonanz, und läßt ſie hernach einen Grad unter ſich treten, ſo daß die Auflöſung nun aus der obern Stimme in die untere kömmt. Eben dieſes geſchiehet auch bey den Verwechslungen des Septimen-Accordes, wie an folgenden Beyſpielen zu ſehen iſt.



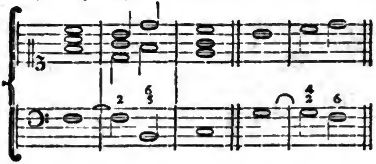


Bey a iſt anſtatt des Septimen=Accords des vorhergehenden Beyſpiels ſeine erſte Verwechslung genommen, deſſen ungeachtet die Auflöſung im Baße, wie vorher geſchehen kann. Bey b geſchieht dieſelbe Auflöſung im Baße, in der obern Stimme aber erſcheinet die Terz des Baßes, ſo daß es einigermaaßen das Anſehen hat, als wenn die vorher vorgekommene Septime über ſich getreten wäre; aber wie geſagt, die wahre Auflöſung geſchieht im Baße. Bey c und d ſind etliche Fälle mit Verwechslungen des Septimen=Accords, wo die Oberſtimme die Auflöſung, anſtatt des Baßes, wo ſie eigentlich geſchehen ſollte, übernihmt.

2) Zweytens kann man auch anſtatt des Septimen=Accords währender Zeit, da er liegen bleiben ſollte, alle ſeine Verwechslungen nach einander nehmen. Alſo kann der Gang, der vorher mit a bezeichnet iſt, ſo genommen werden, wie hier bey e, und anſtatt des mit c bezeichneten, der bey f.

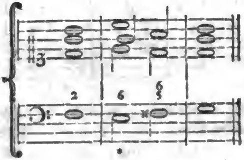


Dieſe Vertauſchung, oder Verſetzung der Dißonanz in eine andere Stimme, geht nur bey der weſentlichen Dißonanz an, die zufälligen Dißonanzen, oder Vorhalte leiden es nicht, wie aus der Natur beyder Arten der Dißonanzen leicht zu ſehen iſt. Ein Vorhalt muß ſeiner Natur nach dichte neben dem Ton liegen, deſſen Vorhalt er iſt; die Septime hingegen, die blos da iſt, um den Ton, darinn man iſt, zu beſtimmen, thut dieſe Würkung eben ſo gut, man nehme ſie hoch oder tief. Wo man alſo die Quarte vertauſcht antrifft, da iſt ſie nicht der Vorhalt der Terz, ſondern die, welche in der dritten Verwechslung des Septimen=Accords vorkommt, wie hier:

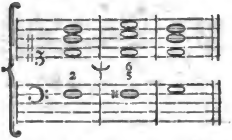


3) Drit-

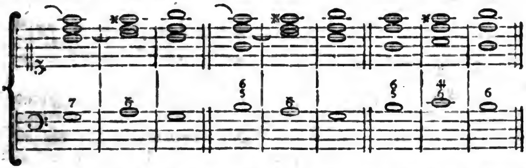
3) Drittens kann ſo gar die Auflöſung der Septime würklich übergangen, das iſt, der durch die Auflöſung entſtehende conſonirende Accord kann ausgelaſſen, und gleich ein andrer dißonirender Accord genommen werden, deſſen Dißonanz durch dieſen ausgelaſſenen Accord wäre vorbereitet worden. So kann man anſtatt dieſes Ganges



durch Weglaſſung des mit * bezeichneten conſonirenden Accordes, dieſen nehmen.



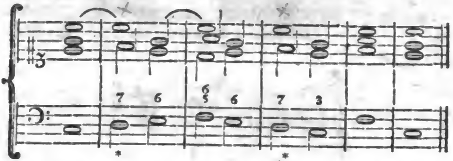
Aus ſolchen Fällen, da zwey durch Auslaſſung unmittelbar auf einander folgende dißonirende Accorde vorkommen, entſtehen durch Verwechslungen, noch andre Arten von Gängen, z. E.



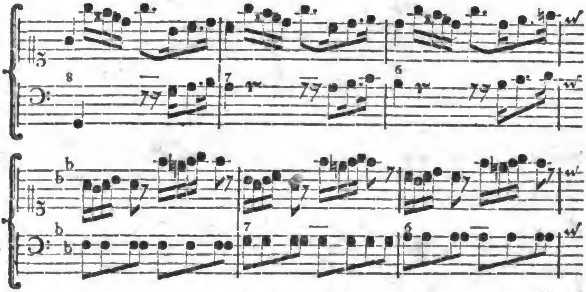
u. ſ. w.

4) Viertens kann die Septime in der freyen Schreibart ohne Auflöſung vorkommen, wenn man vom Dreyklang in den Sexten-Accord ſteiget, oder von dieſem in den Dreyklang herunter gehet, und im Baße den dazwiſchen liegenden

Ton, als einen durchgehenden Ton anſchläget, auf welchem man die ſchon liegende Septime liegen läſſet. Z. E.

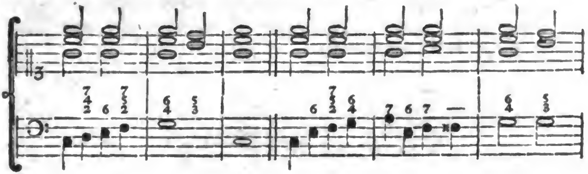


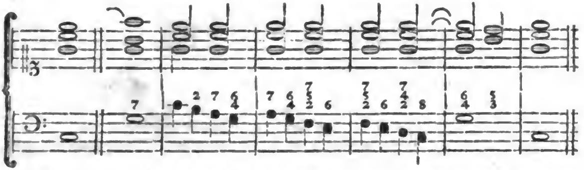
In der ſtrengen Schreibart wären die mit * bezeichneten Töne durchgehend, und müßten alſo von kurzer Dauer ſeyn, und in die ſchlechten Zeiten des Takts fallen. Die freye Schreibart aber bindet ſich nicht an dieſes Geſetz, ſondern hält ſich auf dieſen Septimen wol einen ganzen Takt auf. Z. E.



Ueberhaupt iſt hier zu merken, daß in der freyen Schreibart durchgehende Noten nicht allemal mit der Schnelligkeit und Leichtigkeit vorübergehen müſſen, wie es in der ſtrengen Schreibart geſchieht. Daher kommt es denn, daß oft, (indem in den obern Stimmen dieſelbe Harmonie bleibt, da der Baß inzwiſchen durchgehende längere Noten anſchlägt) über dieſe mannigfaltige Dißonanzen erſcheinen, die nicht aufgelöſt werden, wie aus dieſem Beyſpiel hinlänglich zu ſehen iſt.

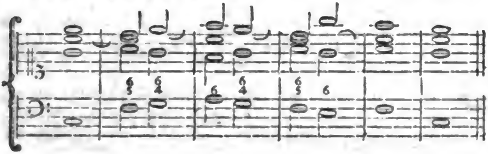
Digitized by Google





Nur läßt ſich bey dieſem Septimen-Accord die Quinte im vierſtimmigen Satze nicht wol anbringen; im mehrſtimmigen Satze hingegen kann die Quinte zur Verſtärkung der Harmonie mitgenommen werden. Man hat ſich hiebey beſonders für verbothenen Quintenfortſchreitungen in Acht zu nehmen, zumal wenn der Baß nach dieſer Quinte einen Grad zurück in den Dreyklang tritt.

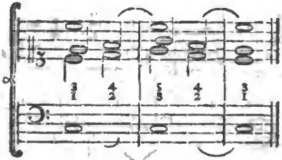
5) Eben dieſe freye Behandlung hat auch bey der erſten Verwechslung dieſes Septimen-Accordes ſtatt, wie hier:

 44)

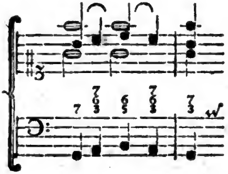
6) Auf

44) Aus dieſer Behandlung des Quint-Sexten-Accordes entſtehet der, bey einigen franzöſiſchen Tonſetzern gewöhnliche, halbe Schluß durch den Accord, dem ſie den Namen

6) Auf eine ähnliche Weiſe werden auch bey liegendem Baße dißonirende Harmonien in den Oberſtimmen, der Länge ihrer Dauer ungeachtet, ohne Auflöſung wie durchgehende Töne behandelt.



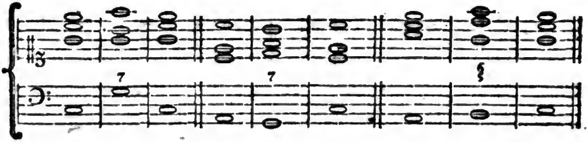
Eben dieſe freye Behandlung der Septime hat auch alsdann ſtatt, wenn man von dem Septimen-Accord auf der Dominante, auf deſſen erſte Verwechslung ſteiget, oder von dieſer wieder zurück tritt, und auf dem dazwiſchen liegenden Ton ebenfalls die Septime nimmt.

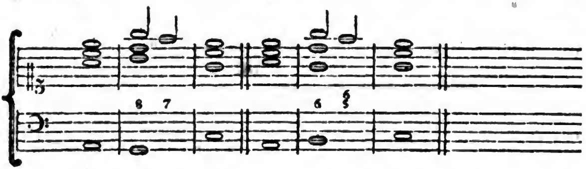


III. Es giebt in der freyen Schreibart verſchiedene Fälle, da die Septime ohne die, in dem ſtrengen Saß gewöhnliche, Vorbereitung vorkommt, wovon wir folgende Beyſpiele anführen wollen:

Namen Accord de la Sixte ajoutée, oder der hinzugeſetzten Sexte gegeben. Wovon unten im Abſchnitt von den Cadenzen das mehrere wird erinnert werden.

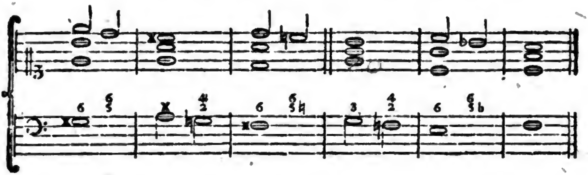
Digitized by Google



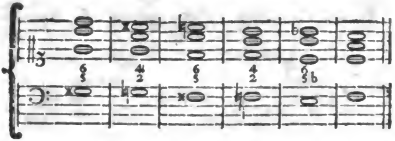


Den erſten Fall entſchuldiget man damit, daß der Grundton als Quinte von dem vorhergehenden Accord liegt; den zweyten damit, daß die Septime, und den dritten, daß die Quinte als ſo durchgehende Töne in der freyen Schreibart auf dieſe Weiſe angehen können.

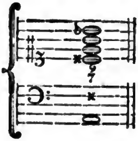
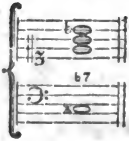
Hieraus entſtehen Fortſchreitungen durch zwey unmittelbar auf einander folgende dißonirende Accorde, die in der ſtrengen Schreibart zu hart ſcheinen würden. Alſo würden folgende, nach dem ſtrengen Satz eingerichtete Fortſchreitungen



in der freyen Schreibart ſo ſtehen können:



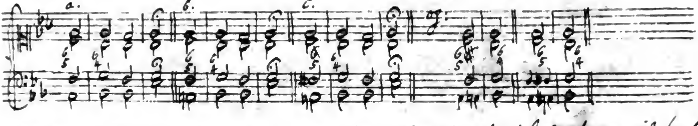
Der Accord der verminderten Septime, welcher aus der erſten Verwechſelung des Septimen-Accords mit vorgehaltener kleinen None entſteht; da nämlich

anſtatt  durch die erſte Verwechslung dieſer Accord genommen wird. 

kann überall und in allen ſeinen Verwechslungen frey angeſchlagen werden. Er hat wegen der drey übereinander liegenden kleinen Terzen etwas beſonders. In dem achten Abſchnitt wird dieſer Accord, der der Grund aller enharmoniſchen Gänge iſt, näher betrachtet werden.

(Jr. Müth-Rasmussen Lærdom) – forført Dikter!! og ind, ledsagende!!

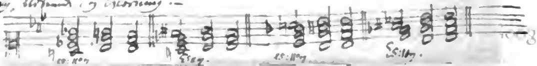
Harmonie: (A – c – es – fis) synes at føre hjemme paa andet Trin i Dur, altsaa at være Es: II°7, med udeladt Grundtone, forført Terz og Octave; og ikke at være en formindsket Septimaccord, der egentligen skulde henføre til G-mol. (bV7 + lille 9). –



Alle disse Grundseptaccorder ved a, b, og c have samme Opløsning, og synes derfor at være indbyrdes beslægtede; blot forskjellige Gestalter af samme Harmonie. Derfor føre denne Harmonie egentlig til Dur. –

Sechſter

... som foran betragtet i Accorder med Septimeaccorder paa andet Trin i Moll, forklare ... baade i Stilling, Udseende, og Opløsning. –



Sechſter Abſchnitt.
Von den Harmoniſchen Perioden und den Cadenzen.

Die Accorde ſind in der Muſik das, was die Wörter in der Sprache: wie aus etlichen zuſammenhangenden und einen völligen Sinn ausdruckenden Wörtern ein Satz in der Rede entſteht, ſo entſteht in der Muſik ein harmoniſcher Satz, oder eine Periode aus einigen verbundenen Accorden, die ſich mit einem Schluß endigen. Und wie viel mit einander verbundene Sätze eine ganze Rede ausmachen, ſo beſteht ein Tonſtück aus viel verbundenen Perioden.

Ehe gezeiget werden kann, wie ein ganzes Tonſtück zu verfertigen iſt, muß gelehrt werden, wie einzele harmoniſche Perioden zu verfertigen ſind; dazu iſt dieſer Abſchnitt gewidmet.

Da eine Periode aus verbundenen, oder einen natürlichen Zuſammenhang habenden Accorden beſteht, die ſich mit einem Schluß endigen, ſo ſind hier zweyerley Dinge zu zeigen. 1) Wie man mehr oder weniger auf einander folgende Accorde zuſammen hängen ſolle, und 2) wie man dieſer Reihe von Accorden durch die ſo genannten Cadenzen einen Schluß geben könne.

Die Accorde können eine doppelte Verbindung unter einander haben, eine allgemeine oder weitere, und eine beſondere oder engere. Ihre allgemeine Verbindung beſteht darin, daß ſie aus einerley Ton, und Tonart genommen werden, und daß das Ohr dieſes empfinde. Dazu wird erfodert, daß der erſte Accord in der Reihe ſo gleich dem Gehör eine beſtimmte diatoniſche Tonleiter der harten oder weichen Tonart einpräge, und daß hernach alle darauf folgenden Accorde, ſo wol nach ihren Grundtönen, als nach den dazu gehörigen Intervallen, aus dieſer Tonleiter genommen ſeyen. 45)

Der Ton und die Tonart werden dem Gehör am beſten dadurch eingepräget, daß der erſte Accord der Periode der Dreyklang auf der Tonica ſey, weil dieſer Dreyklang alle weſentliche Sayten der Tonleiter hören läßt. 46) Darum muß die Periode mit dieſem Dreyklang anfangen.

45) Von den Perioden, deren Accorde aus mehrern Tonarten genommen ſind, nämlich den chromatiſchen und enharmoniſchen Fortſchreitungen, wird im achten Abſchnitt geſprochen werden. Der Fall aber da etwa ein Intervall nicht aus der Tonleiter der Tonica genommen worden, wird hiernächſt beſonders betrachtet werden.

46) Man ſehe die Anmerkungen über den Dreyklang auf der 34. Seite.

Digitized by Google

Doch wird dieſe Regel nicht nothwendig, wenn ſchon eine andere Periode vorhergegangen iſt, die ſich mit dem Dreyklang auf der Tonica der neuen Tonart geendiget hat; weil alsdenn das Gehör ſchon hinlänglich von der neuen Tonleiter eingenommen iſt. In dieſem Fall kann man die Periode gar wol mit einer Verwechslung des Dreyklanges der Tonica oder einem andern aus der Tonleiter der neuen Tonart genommenen Accord anfangen.

Auf dieſen erſten Accord kann jeder andre der Tonart zugehörige Accord folgen, weil alle eine allgemeine Verbindung unter einander haben. Nur dürfte man unmittelbar nach dem Dreyklang auf der Tonica, weder den verminderten Dreyklang auf der großen Septime, noch in der harten Tonart den Dreyklang auf der großen Terz der Tonica unmittelbar hören laßen; weil es ſcheinet, daß er das Gefühl einer andern Tonart erwecke.

Hiebey iſt aber auch auf eine nähere Verbindung der Accorde zu ſehen. Dieſe kann auf eine dreyfache Weiſe erhalten werden, 1) Der folgende Accord kann ſeines Grundtones halber, mit dem Grundton des vorhergehenden nahe verbunden ſeyn. Man weiß, daß jeder Ton das Gefühl ſeiner Quinte mit ſich führet, und daß überhaupt der Ubergang von einem auf dem andern deſto leichter iſt, je beſſer die Töne mit einander harmoniren. Alſo geſchieht die Fortſchreitung von einem Grundton zum andern am leichteſten durch conſonirende Sprünge, durch Quinten, Quarten und Terzen. Aus dieſem Grunde hätten folgende Accorde

eine engere Verbindung, als dieſe:

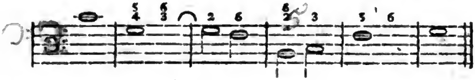
Die Accorde auf der Quinte, Quarte, Terz und Sexte des Haupttones, ſind nicht nur dadurch mit dieſem Haupttone verbunden, daß man durch leichte conſonirende Sprünge darauf kömmt, ſondern auch dadurch, daß jeder einen oder zwey Töne mit dem Accord des Grundtones gemein hat. Allein ſolche Fortſchreitungen, beſonders die durch vollkommene Conſonanzen geſchehen, haben wieder die Unvollkommenheit an ſich, daß man auf jedem Schritt ſtill ſtehen kann, weil das Gehör ſo befriediget iſt, daß es keinen Grund hat, eine weitere Fortſchreitung zu erwarten.

Man

Digitized by Google

Man muß deswegen 2) auch das zweyte Mittel die Accorde in engere Verbindung zu bringen gebrauchen. Dieſes beſteht darin, daß man anſtatt der Grund-Accorde ihre Verwechslungen nehme. Denn da dieſe nicht ſo vollkommen hormoniren, ſo ſetzen ſie das Gehör in die Erwartung, daß noch beſſer conſonirende Accorde erfolgen werden. Der ſchönſte Zuſammenhang der Harmonie iſt der, da das Gehör in beſtändiger Erwartung einer vollkommenern Harmonie erhalten wird, die doch nicht eher, als am Ende der ganzen Periode erfolget, wie z. E. hier.

Es giebt aber 3) noch ein beßeres Mittel die Folge der Accorde gleichſam in einander zu flechten, ſo daß jeder das Gehör faſt nothwendig auf den nächſten leitet. Dieſes Mittel beſteht darin, daß man einige Töne bindet, das iſt, ſie von einem Accord, bis auf den andern fortdauren läßt, und beſonders, daß dieſe gebundene Töne auf dem nächſten Accord dißonirend ſeyen, und alſo durch die Erwartung der Auflöſung ihre folgende Harmonie nothwendig machen. Demnach wären folgende Accorde in einer unzertrennlichen engen Verbindung.



Dieſes kann nun ſchon hinlänglich ſeyn zu zeigen, wie die Accorde einer Periode in eine Verbindung zu bringen ſeyen. Ehe wir nun andere Eigenſchaften der Perioden betrachten können, muß gezeiget werden, wie der Schluß oder das Ende derſelben vermittelſt der Cadenzen fühlbar gemacht werden könne.

Die Ruhe oder das völlige End in einer Folge von Klängen, kann nicht anders, als durch die vollkommene Harmonie, durch das vollkommene Conſoniren erhalten werden. Denn ſo lange das Gehör noch etwas mangelndes empfindet, ſo erwartet es die Entwickelung oder Auflöſung deſſelben. Hieraus folget, daß der letzte Accord der Periode, der, welcher den völligen Schluß macht, nothwendig conſonirend ſeyn müße, und daß die vollkommenſte Harmonie, nämlich der Dreyklang, und zwar in ſeiner vollkommenſten Geſtalt, den vollkommenſten Schluß mache.

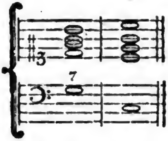
Digitized by Google

Wenn alſo der Abſchnitt, wie wir itzt noch voraus ſetzen, ganz in einerley Ton ſeyn ſoll, ſo muß nothwendig der letzte Accord der Dreyklang des Grundtones ſeyn. Wie man aber in einer Periode der Rede, das letzte Wort ehe es würklich ausgeſprochen wird, erwartet, und ſchon voraus merket, daß es nun zur völligen Beendigung des Sinnes eintreten werde, ſo wird bey einen vollkommenen Schluß der harmoniſchen Periode auch das Gefühl des letzten Accords ſchon zum voraus erweckt. Alſo wird der vollkommenſte Schluß der ſeyn, deſſen vorletzter Accord der Accord der Quinte des Grundtones iſt; wie hier:

und die höchſte Vollkommenheit wird dieſer Schluß haben, wenn der vorletzte Accord die Septime bey ſich hat, weil alsdenn der letzte Grundton ſchlechterdings nothwendig wird. (S. Seite 30 und 31.)

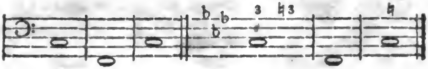
Hiebey iſt aber nicht blos auf die Folge der Grundtöne zu ſehen, die beym vollkommenſten Schluß den Fall einer Quinte machen, ſondern auch auf die Oberſtimmen, in denen jeder letzte Ton ebenfalls durch den vorletzten kann beſtimmt werden.

Die große Terz des vorletzten Grundtones macht das Subſemitonium des Tones aus, in welchen der Schluß geſchieht, und geht in deſſen Octave. Die Septime in dem vorletzten Accord macht die Quarte des letzten Grundtones, und löſet ſich alſo in deſſen Terz auf. Alſo iſt dieſes die vollkommenſte Art des Schluſſes.



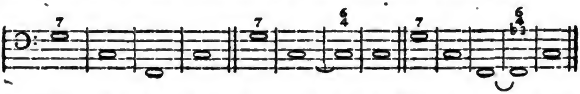
Dergleichen Schluß wird auch nur am Ende eines ganzen Stücks angebracht; deswegen er auch die Finalcadenz, oder der Hauptſchluß genennt wird.

Etwas unvollkommener wird dieſe Finalcadenz, wenn man anſtatt von der Dominante auf die Tonica zu fallen, von der Unterdominante auf dieſelbe hinauf ſpringt, wie hier:

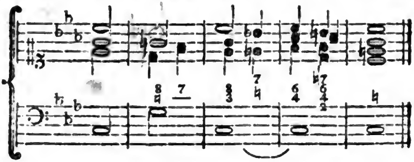


In der weichen Tonart aber muß man kurz vor dem Schluß, und in dem Schlußaccord ſelbſt die kleine Terz verlaſſen, und die Große dafür nehmen, wie hier angezeiget iſt.

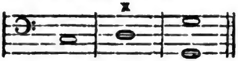
Es geſchieht bisweilen, daß man dieſen Schluß mit dem vorhergehenden vereiniget und durch einen doppelten Schluß die völlige Ruhe beſtätiget, welches man, wie aus folgenden Beyſpielen erhellet auf verſchiedene Art thun kann.



Durch dieſen doppelten Schluß erhält man in der weichen Tonart den Vortheil ohne Härte mit der großen Terz zu ſchließen, wie in dieſem Beyſpiel:



Will man mitten im Stück einen Hauptabſchnitt oder Haupttheil endigen, ſo kann zwar die Cadenz eben dieſe Form haben, nur wird der letzte Accord auf einem andern, als dem Hauptton genommen. Z. E.



Hier geſchieht der Schluß durch eine Ausweichung (wovon in dem folgenden Abſchnitt ausführlich ſoll gehandelt werden) in die Dominante des Haupttones, aber ebenfalls durch das Fallen um eine Quinte, oder ſteigen einer Quarte;

ſo

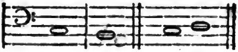
ſo daß auch hier der vorletzte Grundton, die Dominante des letzten iſt, denn dieſes gehört allemal, als eine weſentliche Eigenſchaft zum **ganzen Schluß** oder der **vollkommenen Cadenz.**

Durch eine ſolche vollkommene Cadenz wird allemal ein Haupttheil eines Tonſtücks geendiget; ſie ſtellt alſo das vor, was in der Rede ein ſolcher Abſchnitt mit dem ſich eine Folge einzeler, aber zu einer Hauptvorſtellung gehöriger Sätze endiget, nach welchem die Rede etwas ausruhet.

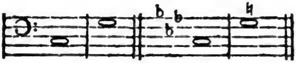
Wie aber in der Rede ein Hauptabſchnitt aus kleinern Einſchnitten, Abſchnitten und Perioden beſteht, welche man durch verſchiedene Zeichen, als das *Comma* (,) das halbe *Colon* (;) das *Colon* (:) und den Punkt (.) andeutet; ſo kann auch der harmoniſche Hauptabſchnitt aus mehrern Einſchnitten Abſchnitten und Perioden beſtehen.

Nämlich in einem langen Abſchnitt können in der Fortſchreitung der Accorde einzele Perioden und kleinere Ruhe-Punkte vorkommen, da das Gehör nicht vollkommen befriediget und in eine dauerhafte Ruhe geſetzt, ihm aber doch etwas ſtille zu ſtehen vergönnt wird.

Eigentlich findet das Gehör auf jedem Dreyklang Ruhe, weil deſſen Harmonie ſo vollkommen iſt, daß es ganz befriediget und nach nichts anderm gelenkt wird. Alſo kann jeder vollkommene Dreyklang in der Fortſchreitung der Harmonie, ſchon ohne andere Veranſtaltung, einen kleinen Ruhe-Punkt machen.



Aber merklicher wird dieſe Ruhe, wenn der Dreyklang eine vollkommene Conſonanz des Haupttones, nämlich deſſen Dominante zum Grund hat, zumal wenn man durch einen conſonirenden Sprung auf denſelben gekommen iſt. Alsdenn wird die Ruhe ſo merklich, daß man ſie einen **halben Schluß** oder eine **halbe Cadenz** nennt: alſo ſind dieſes halbe Cadenzen.

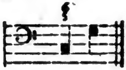


welche in der harmoniſchen Fortſchreitung eine ganze Periode, die man etwa in der Rede mit einem Punkt unterſcheidete, beſchließt.

Die

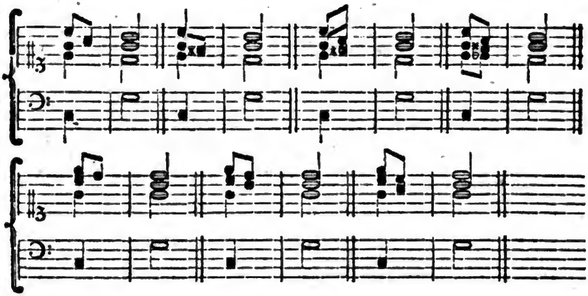
Digitized by Google

Die Franzöſiſchen Tonſetzer machen dieſen Schluß auf eine beſondere Art, indem ſie dem Dreyklang auf dem vorletzten Ton die Sexte hinzufügen, und alſo ſchließen:



Sie nennen dieſe Sexte die hinzugethane Sexte, und ſehen ſie, wie wir die Septime, als eine weſentliche Dißonanz an, die hier in der Auflöſung über ſich in die Terz des folgenden Grundtones geht. Aber weder die Deutſchen noch die Italiäniſchen Tonſetzer bedienen ſich dieſer Art den Schluß zu machen.

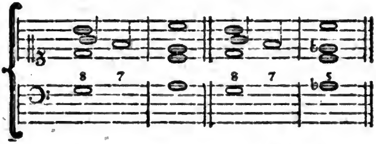
Dieſe Sexte kommt zwar bey ihnen auf der halben Cadenz, ſo wie noch andre Dißonanzen auch vor, aber nur als durchgehend, ſo wie in folgenden Beyſpielen zu ſehen iſt; in ſchwerer oder langſamer Bewegung hat dieſes nicht ſtatt.



Dieſe durchgehende Töne, werden aber, wie jeder andrer durchgehende Ton im General-Baß nicht angezeiget.

Es giebt noch eine dritte Hauptart des Schlußes, auf welchen man durch eine unvermuthete Fortſchreitung kommt, weswegen er von den Italiäner Inganno, welches ſo viel als Betrug bedeutet, genennt wird. Dieſer Schluß ent-

ſteht, wenn man von der Dominante des Tones, nachdem alles zum Schluß veranſtaltet worden, nicht in die Tonica ſchließt, wie hier:

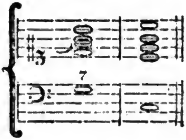


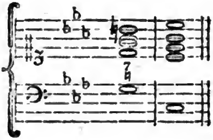
Von den Franzöſiſchen Tonlehrern wird dieſer Schluß Cadence rompue, die abgebrochene Cadenz genennt.

Dieſes ſind alſo die drey Hauptgattungen der Schlüſſe, von denen die erſte eine völlige Ruhe herſtellt, ſo daß man Haupttheile eines Tonſtücks damit endigen kann. Die beyden andern Gattungen ſtellen keine völlige Ruhe her; doch werden ſie auch zu Schließung ganzer Haupttheile gebraucht; ſie ſchicken ſich aber auch ſolche Theile in Perioden zu theilen.

Nun kann jede dieſer drey Hauptgattungen auf vielerley weiſe verändert oder modificirt werden, wodurch das Gefühl der Ruhe, die ſie verſchaffen mehr oder weniger geſchwächt wird: und daher entſteht eine große Mannigfaltigkeit der kleinern Ruhepunkte, die blos durch die Harmoniſche Fortſchreitung erhalten werden.

Der ganze Schluß wird am vollkommenſten, wenn dem Dreyklang auf dem vorletzten Grundton, nämlich auf der Dominante, die Septime hinzufügt wird, zugleich aber in der oberſten Stimme die Octave des letzten Grundtones erſcheinet, wie hier:



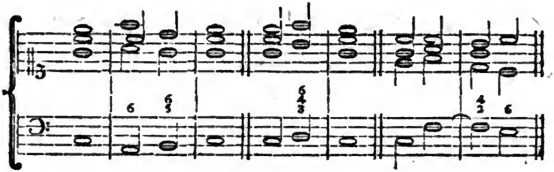


Die Veränderungen, welche mit dieſer ganzen Cadenz können vorgenommen werden, um ſie mehr oder weniger zu ſchwächen, können auf einmal aus folgenden

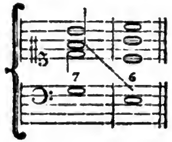
Bey-

Digitized by Google

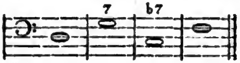
Beyſpielen hinlänglich erkennt werden. Aber dergleichen durch Verwechslung der Accorde veränderte Cadenzen verſchaffen nur Ruhepunkte für einzele Perioden, und ſind keine ganze Schlüße mehr.

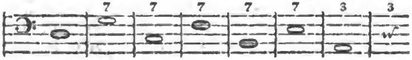


Wo man die Freyheit hat die Dißonanz in andern Stimmen auflöſen zu laſſen, kann auch der letzte Accord dieſes Schlußes verwechſelt und dadurch die völlige Ruhe verhindert werden, wie hier:

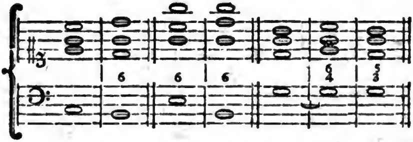


Will man aber die ganze Cadenz ſo laßen, und dennoch die Ruhe auf derſelben hindern, ſo darf man nur dem Dreyklang auf der Tonica die Septime beyfügen; alsdenn wird ſie ſelbſt die Dominante eines neuen Tones.

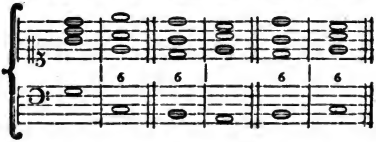




Man kann auch den halben Schluß durch Verwechslungen ſchwächen; ſeine verſchiedene Geſtalten ſind aus folgenden Beyſpielen zu ſehen.



Die Verändrungen der abgebrochenen Cadenz ſind folgende:



Dieſes ſind alſo die vielerley Ruhepunkte, die durch die Harmonie fühlbar gemacht werden können. Im Verfolg dieſes Werks wird auch gezeiget werden, wie dieſe Ruhepunkte auch in der Melodie mehr oder weniger empfindlich gemacht werden können.

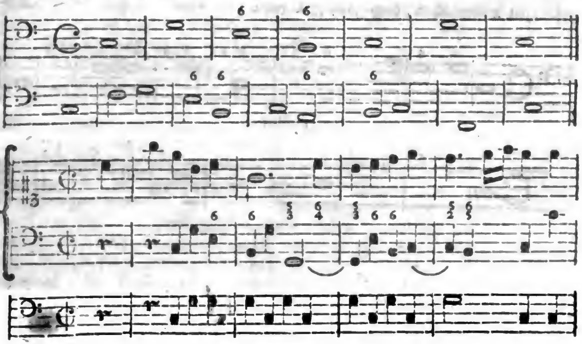
Nachdem nun bisher gezeiget worden, wie ſo wol ganze Haupttheile, als Perioden, auch größere und kleinere Abſchnitte und Einſchnitte, durch verſchiedene Ruhepunkte zu unterſcheiden ſind; ſo bleibet hier noch übrig, die Länge und Kürze der Perioden zu betrachten.

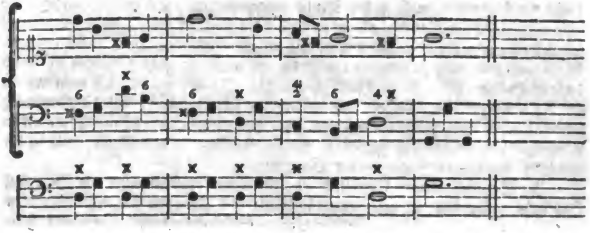
In den Singſtücken beſtimmt der Text jeden Abſchnitt und jede Periode; denn die Harmonie muß einen Ruhepunkt fühlbar machen, wo der Sinn des Textes einen erfodert; in ſolchen Stücken aber, die blos für Inſtrumente geſetzt ſind, iſt der Tonſetzer völlig Meiſter. Nur in Balletten und Tänzen, die ſchon ihren beſtimmten Rhythmus haben, muß er ſich genau an das binden, was der Charakter des Stücks erfodert. Da aber das, was zum Rhythmus gehört, erſt im Zweyten Theile dieſes Werks vorkommen wird, ſo begnügen wir uns hier blos mit einigen allgemeinen Anmerkungen über die Länge und Kürze der Perioden.

So wie vor einiger Zeit in Frankreich der ſo genannte Stile coupé, oder die aus lauter ganz kurzen Perioden beſtehende Schreibart Mode geweſen, ſo hat ſich dieſes

dieſes verſchiedentlich auch in der Muſik eingeſchlichen. Es giebt Tonſetzer, die eine Schönheit darin ſuchen, daß ſie auf jeden zweyten Takt, oder wol gar auf jeden Takt eine Cadenz anbringen. Wo der Ausdruck des Texts dieſes erfodert, da iſt nichts dagegen zu erinnern; aber da, wo man gar nicht gebunden iſt, wird dieſe Schreibart ſehr bald platt und langweilig. In der Muſik muß man wie in der Rede allemal lieber längere, als kürzere Perioden machen, und dieſelben nach Beſchaffenheit ihrer Länge durch ſchwächere, halbe und abgebrochene Cadenzen in Abſchnitte und Einſchnitte eintheilen, dadurch entſteht in der Muſik, wie in der Sprache, das wahre periodiſche der Schreibart.

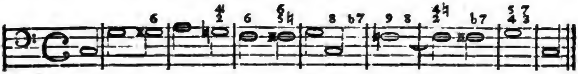
In Sachen, die für Singſtimmen, für Blas-Inſtrumente, die Flöte und Hautbois, geſetzt ſind, iſt man wegen der Länge der Perioden eingeſchränkt; denn dem Athem der meiſten Sänger und Spieler muß Erholung verſchaft werden: Aber wer für das Clavier, für Orgeln und Geigen ſetzt, iſt wegen der Länge der Perioden nicht eingeſchränkt. Wer nur einigermaaßen mit der Harmonie umzugehen weiß, dem kann es nicht ſchwer werden, auch nur mit zwey oder drey Accorden ziemlich lange Perioden zu machen. Statt aller Regeln wird es hinlänglich ſeyn, dieſes durch folgende Beyſpiele zu zeigen. Nur muß man bey langen Perioden nicht vergeßen, daß ſie in Abſchnitte und kleinere Einſchnitte müßen eingetheilt werden.



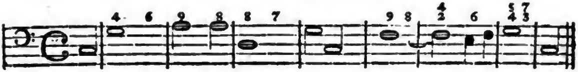


Das letzte Beyſpiel, in welchem, wie aus dem unterſtehenden Fundamental-Baße zu ſehen iſt, die Harmonie nur auf zwey Accorden beruht, beweißt, wie leicht es ſey, lange Perioden zu machen, ohne allzu einförmig zu werden.

Es verdienet hier auch noch angemerkt zu werden, daß man, um die Harmonie einer Periode etwas reizender zu machen, bisweilen die natürlichen kleinen Terzen verlaßen, und die großen dafür nehmen könne, als wenn man ausweichen wollte; wenn man ſie nur gleich wieder verläßt. So wäre folgende Periode, der zufälligen x ungeachtet, doch ganz in C dur:



anſtatt



Digitized by Google

Siebender Abſchnitt.
Von der Modulation.

Man ſingt oder ſpielt in einem Tone, ſo lange man in dem Geſang und in der] Harmonie keine andre Töne hören läßt, als die, welche in der diatoniſchen Tonleiter deſſelben Tones enthalten ſind. Dieſe Töne für jeden Grundton und jede Tonart, ſind oben in einer Tabelle vorgeſtellt worden. So bald ein Tonſtück etwas lang iſt, ſo geht es nicht wol an, daß man durchaus in demſelben Ton bleibe; Geſang und Harmonie müßen allmählig in andre Töne geleitet, zuletzt aber am Schluße wieder auf den erſten Hauptton zurücke geführt werden.

In dem vorhergehenden Abſchnitt iſt vorausgeſetzt worden, daß eine harmoniſche Periode in dem Ton, darin ſie anfängt, auch fortgeſetzt und geſchloßen werde. Längere aus mehrern Perioden beſtehende Tonſtücke erfordern, wie geſagt, eine Mannigfaltigkeit der Töne; ſie kommen alle darinn überein, daß die Harmonie anfänglich eine Zeitlang in dem Tone, darinn man anfängt, fortgeſetzt, hernach in verſchiedene andre Töne herüber geführt, zuletzt aber in den Hauptton wieder zurück gebracht wird, in welchen auch das ganze Stück ſich endiget.

Jeder Ton hat ſeine ihm eigenthümliche Sayten und Intervalle, durch welche er ſo wol in der Harmonie, als im Geſange, ſeinen eigenen Charakter, ſein eigenes Gepräge bekommt, wodurch er ſich von allen unterſcheidet, dieſes wird jederman erkennen, der die im zweyten Abſchnitt befindliche Tabelle der Töne mit Aufmerkſamkeit betrachtet, noch lebhafter aber fühlt das Ohr dieſen Unterſchied.

Es läßt ſich nicht entwickeln, worin eigentlich das unterſcheidende eines jeden Tones beſtehe; ein geübtes Ohr aber empfindet es, und ein Tonſetzer der Ueberlegung und Empfindung in gehörigem Maaße hat, wird allemal nach dem Charakter der Sache, die er ausdrücken will, die Tonart zu wählen wißen; ob es gleich nicht möglich iſt, beſtimmte Regeln darüber zu geben. Wie aber die Harmonie aus dem Hauptione nach und nach in andre Töne herüber zu führen, und zuletzt wieder in den Hauptton zurück zu bringen ſey, darüber laßen ſich verſchiedene beſtimmte Regeln geben. Dieſes ſind die Regeln der Modulation, die in dieſem Abſchnitt ſollen entwickelt werden.

Wir haben in der heutigen Muſik nicht nur 24 verſchiedene Tonleitern, deren jede ihren beſtimmten Charakter hat, ſondern wir können dabey auch noch die Tonarten der Alten beybehalten. Dadurch entſteht eine ungemein groſe Mannigfaltigkeit der Harmonie und der Modulation. Man kann die Harmonie durch

man-

mancherley Töne ſo durchführen, daß allezeit der folgende von dem vorhergehenden wenig abſticht; hingegen kann es auch ſo geſchehen, daß die auf einander folgenden Töne weniger an einander paßen. Im erſten Fall empfindet das Ohr eine angenehme Abwechslung; in welcher nichts hartes, nichts abgebrochenes, nichts ohne den genaueſten Zuſammenhang iſt. Dergleichen Modulation ſchicket ſich zu angenehmen und ſanften Empfindungen. Im andern Fall aber wird man aus einer Art der Empfindung ſchnell in eine andere fortgerißen; dieſes ſchicket ſich zu einem Inhalt von heftigen und oft abwechſelnden Affekten. Allein ſo wol in dem einen, als in dem andern Fall müßen die Uebergänge aus einem Ton in einen andern ſo gemacht werden, daß nichts gezwungenes darin ſey.

Hiebey iſt nun vor allen Dingen zu merken, daß jeder Ton, wie ſchon oben erinnert worden, ſeine weſentlichen Sayten habe, wodurch er und ſeine Tonart angekündiget oder fühlbar gemacht wird. Dieſe weſentlichen Sayten enthält der Dreyklang auf der Tonica. Wenn alſo von Anfang eines Stücks, oder einer Periode ein ſolcher Dreyklang vorkommt, ſo wird das Gehör dadurch für den Ton und die Tonart eingenommen.

Nur in den Fällen, wo man vorher ſchon von einem Ton eingenommen iſt, dem alle Töne des neuen Dreyklanges zugehören, wird man ungewiß, ob man den Grundton dieſes Dreyklanges für eine Tonica halten ſoll oder nicht. Wenn z. B. das Gehör, indem es für die Tonart C Dur eingenommen iſt, den harten Dreyklang auf G härt, ſo hat dieſer nichts, das einen neuen Ton anzeigte, weil alle Töne dieſes Dreyklanges auch in die Tonleiter des C dur gehören. Sollte man alſo für G dur eingenommen werden, ſo müßte noch ein Ton vorhanden, oder kurz vorher gegangen ſeyn, oder auch ſogleich darauf folgen, der der Tonart C dur fremd wäre.

Derowegen iſt nur im Anfang eines Stücks, ehe das Gehör noch für irgend eine Tonleiter eingenommen iſt, der Dreyklang auf der Tonica hinlänglich den Ton anzukündigen; Geht man aber von einem Ton in einen andern über, ſo muß dem Dreyklang auf dem neuen Grundton irgend ein Ton vorhergehen, oder unmittelbar nachfolgen, der dem vorhergehenden Ton fremd iſt, und ſein Gefühl gleichſam auslöſchet, hingegen dem neuen Ton weſentlich zugehört. Wie man dieſes bewerkſtellige, wird im Verfolg dieſes Abſchnitts deutlich gezeiget werden.

Man hat in Abſicht auf die Modulation drey Hauptpunkte zu wißen nöthig. 1) in was für Töne man aus jedem gegebenen Ton ausweichen könne, 2) wie lange man ſich in dem neuen Ton aufhalten könne, wie die Ausweichung zu veranſtalten und zu vollenden ſey. Dieſe drey Punkte ſollen hier der Ordnung nach vorge-

vorgenommen werden. Vorläufig aber merken wir an, daß in dieſem Abſchnitt nur von der leichteſten und gewöhnlichſten Modulation geſprochen werde, wo man aus jedem Ton in ſeinen nächſt verwandten übergeht. Die plötzlichen Ausweichungen in entlegene Tonarten, werden in dem folgenden Abſchnitt beſonders betrachtet werden.

I. Wenn man eine Zeitlang in dem Ton, in welchem man angefangen, geſpielet hat, ſo iſt das Gehör von demſelben ſo eingenommen, daß es auf jeden Accord einigermaaßen die ganze diatoniſche Tonleiter deßelben empfindet. Geht die Harmonie in einen andern Ton über, ſo ſtimmt ſich das Gehör nach der Tonleiter dieſes neuen Tones, den es nun eben ſo wie den vorhergehenden empfindet. Nun iſt leicht zu erachten, und noch leichter zu empfinden, wie beſchwerlich und verdrießlich es dem Gehör iſt, plötzlich ſich in das Gefühl einer Tonleiter zu ſetzen, die weit von der abgeht, die es kurz vorher empfunden hat. Iſt man von C dur eingenommen, und ſollte nun gleich darauf E dur empfinden, ſo müßte man ſchnell die Tonleiter C, D, E, F, G, A, H, in dieſe Cis, Dis, E, Fis, Gis, A, H, verwandeln, dieſes würde eben ſo verdrießlich ſeyn, als wenn man plötzlich aus der Wärme in die Kälte, oder aus der Dunkelheit in ein helles Licht käme. Dergleichen ſchnelle Veränderungen ſind dem Gemüthe zuwider. Wie nun überhaupt alle Abwechslungen allmählig geſchehen müſſen, wenn ſie nichts widriges haben ſollen, und die gegenwärtige Empfindung gegen die nächſtvorhergehende niemal ſtark abſtechen muß, wenn wir nicht unangenehm ſollen gerührt werden; ſo muß auch die Harmonie dergeſtalt behandelt werden, daß der Ton, dahin man in jedem Fall ausweichen will, nicht zu ſehr gegen den vorhergehenden abſteche; es ſey denn, daß der Ausdruck des Stücks geradezu dergleichen Härte erfoderte. Davon wird in dem nächſten Abſchnitt geſprochen werden.

Man muß alſo bey der Modulation vor allen Dingen die Verwandſchaft der Töne vor Augen haben. Es iſt von ſelbſt offenbar, daß die Töne am nächſten mit einander verwandt ſind, deren Tonleitern die meiſten gemeinſchaftlichen Töne haben. So kann man ſagen, daß die Tonart C dur mit G dur eine ſehr nahe Verwandſchaft habe, weil ſie nur in einer einzigen Sayte von einander abgehen, da in C die Sayte F, und in G die Sayte Fis vorkömmt, die übrigen aber alle gleich ſind: hingegen ſind die Tonarten C dur und Fis dur einander bey nahe gerade entgegengeſetzt, da ſie nur eine einzige gemeinſchaftliche Sayte haben.

Es können aber zwey Töne nur in einer einzigen Sayte von einander abgehen, und dennoch nur eine geringe Verwandſchaft haben. Dieſes geſchieht, wenn die Sayte der Natur des andern Tones ganz entgegen iſt. So iſt C dur von F dur nur in einer einzigen Sayte verſchieden, die in C dur H, und in F dur B iſt.

Digitized by Google

Allein dieſes H iſt dem C dur unentbehrlich, weil es das Subſemitonium des Tones iſt. Durch Veränderung dieſer Sayte leidet die Tonleiter des C dur weit mehr, als wenn irgend eine andere wäre geändert worden. Alſo iſt der Ton F dur viel weiter von C dur entfernt, als die, darin eine weniger weſentliche Sayte geändert wird.

Es iſt aber nicht nothwendig, daß wir die Grade der Verwandſchaft der Töne weitläuſtig unterſuchen, da ſie ſich ſo leicht empfinden läßt, daß die Tonlehrer faſt durchgehends einerley Meynung über dieſen Punkt ſind. Folgende Tabelle zeiget die Grade der Verwandſchaft in den Dur und Moltönen.

Dur	×V	♭VI	♭III	×IV	♭II	z. E. C dur und A mol	C dur	G×	Ab	Eb	F×	Db
Mol	♭V	×III	♭IV	×VI	×VII		A mol	Eb	C×	Db	F×	G×

Jeder Durton hat die nächſte Uebereinſtimmung mit der harten Tonleiter ſeiner Quinte, hernach mit der weichen ſeiner Unterterz u. ſ. f. wie die Tabelle es anzeiget. Die Moltöne gehen darin von jenen von dem dritten Grad der Verwandſchaft bis auf den ſechſten ab. Die Zeichen × und b zeigen an, ob die Tonart hart oder weich ſey. Wenn alſo der Hauptton eines Stücks die große Tonart hat, ſo kann man ohne Härte in deßen Ober- und Unterdominante mit der harten Tonart, in die Unter- und Obermediante, auch in die Secunde, mit der weichen Tonart ausweichen.

Iſt der Hauptton in der weichen Tonart, ſo kann man in deßen Ober- und Unterdominante, aber auch mit der weichen Tonart, in die Ober- und Untermediante, und in die Septime, aber dieſe mit der harten Tonart ausweichen. Nur verſtattet die große Tonart keine Ausweichung in die Septime des Tones, noch die kleine Tonart in die Secunde. Der Grund dieſer Ausnahme iſt offenbar; weil die Septime der Durtöne und die Secunde der Moltöne keinen vollkommenen Dreyklang hat, indem ſie der Siz des verminderten Dreyklanges iſt. Denn in C dur hat die Septime H natürlicher Weiſe den verminderten Dreyklang; da aber die Tonleiter von A mol ebendieſelbe iſt, als von C dur, ſo ſizt dieſer verminderte Dreyklang auf der Secunde dieſes Tones.

Dieſes ſind alſo die Tonarten, in welche man aus dem Hauptton, er ſey in der harten oder weichen Tonart, unmittelbar ausweichen kann. Nun kann man zwar in langen Stücken von einer Nebentonart, in welche man von dem Hauptton unmittelbar ausgewichen iſt, wieder in deßen verwandte Töne gehen. Von dieſen

Digitized by Google

dieſen Tonarten aber, dahin man nicht unmittelbar gehen kann, iſt zu merken, daß ſie das Gefühl des Hauptones, darin man angefangen hat und auch endigen will, leicht gänzlich auslöſchen, und daß man auch nicht ohne weite Umwege wieder auf den Hauptton zurückkommen könne.

Geſetzt man wäre in einem Stück, deßen Hauptton C dur iſt, durch Umwege nach Fis mol gekommen, und müßte nun wieder nach C dur zurückkehren, ſo wird man finden, daß dieſer Rückweg, wenn er nicht gar zu weitſchweifend ſeyn ſoll, ſehr hart und rauh iſt. Nemlich von Fis mol würde man wieder nach H mol, oder gleich nach E mol, von da nach G dur, und von da wieder nach C dur zurücke gehen.

Hieraus folget, daß man ſich bey der gemeinen Modulation nicht in entlegene Töne wagen könne, und am ſicherſten fahre, wenn man bey den Ausweichungen mit den angezeigten fünf nächſten Graden der Verwandſchaft zufrieden iſt.

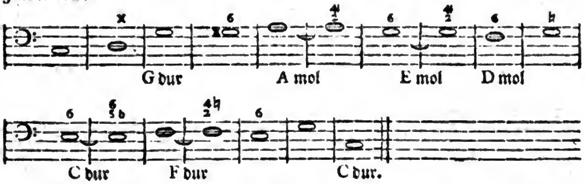
Es iſt überhaupt bey dieſer Modulation eine Maxime, ſo zu verfahren, daß der Hauptton, in welchem das Stück anfängt und ſich endiget, nie völlig ausgelöſcht werde. Wenn man demnach in andere Töne ausweicht, ſo ſoll dieſes nicht eher geſchehen, bis das Ohr von dem Hauptton gleichſam geſättiget iſt; und dieſe Nebentöne müßen dennoch den Hauptton nicht ſo ganz auslöſchen, daß man ihn völlig verliehre. Alſo muß man ſich immer, ſo zu ſagen, in ſeiner Nachbarſchaft aufhalten, und von Zeit zu Zeit das Gefühl deßelben wieder erneuern. Wo dieſes verſäumt wird, da iſt es ſchweer die Einheit der Harmonie zu erhalten. Weil dieſes eine zur guten Modulation ſehr wichtige Betrachtung iſt, ſo wollen wir ſie etwas umſtändlicher ausführen.

Geſetzt der Hauptton eines Stücks ſey C dur, und man ſey von dem Hauptton in ſeine Dominante G dur ausgewichen. Wenn man nun dieſen Ton wieder eben ſo zum Hauptton machen wollte, wie C dur es iſt, um von da auch wieder in ſeine verwandten Töne auszuweichen, ſo würde wenig mehr von der wahren Einheit der Tonart übrig bleiben. Man darf deßwegen von dieſem G dur nun nicht wieder in die natürliche Tonart ſeiner Dominante, nämlich D dur gehen, wie man thun würde, wenn das Stück in G dur geſetzt wäre; ſondern man muß in unſerm Falle die Ausweichung nach D mol, als einen Ton, der dem Hauptton C dur verwandt iſt, nehmen. Und ſo wär es auch mit andern Ausweichungen zu halten. Wer in C dur angefangen hat, von da nach F dur ausgewichen iſt, der kann nun von dieſem Ton, ohne die Haupttonart zu zernichten, nicht nach B dur, auch nicht nach G mol gehen, aber wol nach G dur.

Man kann überhaupt aus dieſer Anmerkung ſehen, daß die Töne, in welche man vom Hauptton unmittelbar ausgewichen iſt, bey weiterer Modulation, von

den ihnen ſonſt zukommenden Ausweichungen, nicht alle ferneren Ausweichungen verſtatten, ſondern davon diejenigen verliehren, die dem Haupttone zuwieder ſind. Iſt der Hauptton C dur, ſo kann man von G dur, dahin man ausgewichen iſt, nicht in ſeine Dominante D dur, noch in ſeine Mediante H mol gehen. F dur verliert im ähnlichen Fall ſeine ſonſt natürliche Ausweichung nach B dur und G mol; E mol, die nach H mol und D dur; D mol, die nach B dur und G mol.

Man kann es alſo als einen Grundſatz anſehen, daß man, wofern ein Stück nicht ſehr lang iſt, ſich dergeſtalt bey der Haupttonart aufhalten müße, daß man von da nur in die Töne ausweiche, in welche man ohne Weitläuftigkeit kommen kann: nemlich nur in die, welche die vorher gegebenen Tabellen anzeigen. Von den Tönen aber, dahin man ausgewichen iſt, ſoll man keinen als einen Hauptton betrachten, von welchem man wieder in andere mit ihm verwandte Töne ausweicht. Dieſes iſt die einfacheſte und natürlicheſte Art zu moduliren. Damit man ſich auf einmal eine deutliche Vorſtellung davon machen könne, fügen wir folgendes Muſter an, da die Modulation aus dem Hauptton C dur durch alle mit ihm verwandten Töne durchgeführt, und zuletzt wieder in den Hauptton eingelenkt wird.



In ſehr langen Stücken, wo man z. B. ganze Pſalmen durchaus zu ſetzen hat, kann man, um die Mannigfaltigkeit der Modulation zu erreichen, die Ober- und Unterdominante, ſo wie die Ober- und Untermediante des Haupttones, in die man ausgewichen iſt, wieder als Haupttöne anſehen, aus denen man ebenfalls in ihre verwandelten Töne ausweicht. Von dieſer weit ausſchweifenden Art zu moduliren aber, ſoll umſtändlicher im nächſten Abſchnitt geſprochen werden.

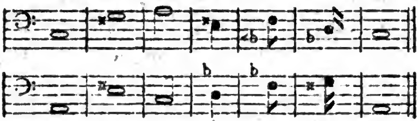
II. Dieſe Anmerkungen dienen auch zum theil zur Beantwortung der zweyten, die Modulation betreffenden Frage, wie lange man ſich in den neuen Tönen, dahin man gegangen iſt, aufhalten könne. Hiebey kömmt es vornehmlich auf die Länge eines Stücks an. Nur in ganz langen Stücken geht es an, daß man ſich in

Digitized by Google

in entferntern Tonarten ſo feſtſetze, daß man ſie gleichſam in die Stelle der Haupttonart treten läßt: in kurzen Stücken aber ſoll eigentlich keine Nebentonart ſo behandelt werden, als wenn ſie eine Haupttonart wäre, aus der man wieder frey ausweicht. Mithin iſt auch klar, daß man ſich in derſelben nicht lang aufhalten könne, ſondern wohl thue, ſeinen Weg von da wieder in einen Ton zu nehmen, der ſich nicht weit von dem Hauptton entfernt. Wiewol wir das Verweilen in den Tönen, dahin man durch die Modulation kommt, nicht ſchlechterdings beſtimmen wollen, ſo kann doch folgende Abbildung einigermaaßen zur Lehre dienen. A iſt das Modell, wenn der Hauptton die große Tonart hat; B für die kleine. Jede Note bedeutet den Ton, in den man ausgewichen iſt, und ihre Geltung kann das Verhältniß der Zeit, in der man ſich darin verweilen kann, ausdrücken. Wenn man z. E. von Anfang zwey Takte in dem Hapttone geblieben, ſo kann man einen Tackt in ſeiner Quinte, einen halben in der Sexte u. ſ. f. verweilen. Inzwiſchen iſt es eben nicht ganz nothwendig ſich darnach zu richten.

A

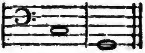
B



III. Es iſt alſo hier noch übrig zu unterſuchen, wie in jedem Fall die Ausweichung zu veranſtalten und zu vollenden ſey. Schon der bloße Name Ausweichung, den man dem Uebergang aus einem Ton in einen andern gegeben hat, zeiget an, daß dieſes allmählig geſchehen müße. Wollte man ſchlechtweg ohne alle Vorbereitung aus einem Ton in einen andern gehen, ſo würde die harmoniſche Fortſchreitung ohne Zuſammenhang und ſehr hart ſeyn. Man muß alſo ſchon am Ende einer Periode den Ton empfinden, in welchem die folgende fortfahren wird, und ſo müſſen in einem ganzen Stück die Töne, durch welche die Harmonie geführt wird, zuſammengehängt oder verbunden werden.

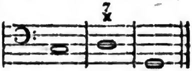
Dieſes wird am beſten bewerkſtelliget, wenn jede Periode ihren Schluß in dem Tone der folgenden Periode macht. Denn auf dieſe Art hängen alsdenn die Perioden genau zuſammen. Wenn man z. E. in C dur angefangen hat, und von da nach G dur herübergehen wollte, ſo darf man nur den Abſchnitt, oder die Periode, die aus C dur gegangen, durch eine Cadenz in G dur endigen, und dieſen Ton alsdenn in der folgenden Periode fortſetzen.

Damit man deutlich ſehe, wie dieſes bewürkt wird, wollen wir ſetzen, man ſpiele in C dur, und wolle den nächſten Abſchnitt in G dur fortſetzen. Nach der vorhergehenden Anmerkung müßte nun der in C dur geſetzte Abſchnitt in G dur ſchließen. Dazu wäre nicht genung, daß die letzte Harmonie der harte Dreyklang des Tones G wäre; denn dieſer Dreyklang gehört auch zur Tonart C dur. Alſo würde bey dieſer halben Cadenz



das Ohr nicht die geringſte Empfindung einer neuen Tonart bekommen. Es muß alſo dieſem Schluß nothwendig etwas vorhergehen, das dieſe Empfindung des neuen Tones errege.

Dieſes kann am füglichſten dadurch bewerkſtelliget werden, daß man vor der neuen Tonica den Accord auf ihrer Dominante entweder mit der großen Terz, oder mit der kleinen Septime, oder mit beyden zugleich, und alsdenn von da, durch eine Cadenz in die neue Tonica ſchließe. Anſtatt des vorher angezeigten halben Schluſſes, würde alſo dieſer zu brauchen ſeyn, um dem Gehör die völlige Ausweichung nach G dur fühlbar zu machen.

A oder B 

Die große Terz auf dem Accord D iſt der Tonart C dur fremd, und kündiget alſo einen neuen Ton an. Sie iſt zugleich das Subſemitonium des Tones G, und leitet alſo natürlicher Weiſe dahin; wenn man nun von dieſem Accord durch eine ganze Cadenz auf den Accord G kömmt, ſo iſt dieſer neue Ton dem Gehör vollkommen eingeprägt. Will man auf dem vorletzten Accord das Gefühl der neuen Tonica noch gewißer machen, ſo darf man nur dem großen Dreyklang auf D noch die kleine Septime hinzufügen; denn dadurch wird nun die Cadenz nach G nothwendig. 47) Auf dieſe Weiſe kann alſo die Ausweichung angekündiget und vollendet werden. 48)

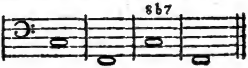
Die

47) Man ſehe was von der Würkung dieſer weſentlichen Septimen auf der 31. Seite geſagt worden.

48) Obgleich die außer der Tonleiter des Tones, darin man iſt, genommenen Terzen, die durch zufällige x oder b angedeutet

Die große Terz auf der Dominante der neuen Tonica iſt nicht immer hinlänglich die Ausweichung anzukündigen. Sie thut dieſe Würkung nur, wenn ſie dem Ton, darin man iſt, fremd iſt. Sie iſt es in den angeführten Beyſpielen, weil die Tonleiter von C dur kein Fis hat. Wollte man aber von dieſem Ton nach F dur ausweichen, ſo würde dieſe große Terz auf der Dominante des neuen Tones keine Kraft haben, ihn anzukündigen, weil ſie auch dem Ton C dur eigen iſt. Wenn man alſo dieſe Fortſchreitung hätte:

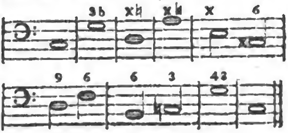
ſo würde auf dem vorletzten Accord die große Terz von C, ungeachtet ſie das Subſemitonium von F iſt, dieſen Ton nicht ankündigen, weil ſie auch zum Ton C dur gehört. Folglich wäre man, der Cadenz ungeachtet, auf dieſe Weiſe nicht nach F ausgewichen. In dieſem Fall thut die kleine Septime den Dienſt der Ankündigung des neuen Tones, weil ſie der Tonart C dur fremd iſt; demnach würde hier die Ausweichung folgender Weiſe geſchehen:

C 

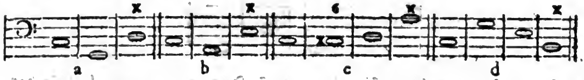
Denn indem man auf den vorletzten Accord die Octave verläßt, und die kleine Septime dafür nimmt, die der Tonart C dur fremd iſt, ſo kündiget man ſchon an, daß dieſer Ton ſoll verlaſſen werden: und nun iſt der Schluß nach der neuen Tonica F nothwendig.

Dieſes

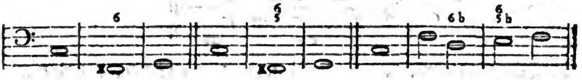
deutet worden, gemeiniglich eine Ausweichung ankündigen, ſo haben ſie doch nicht immer dieſe Abſicht; denn gar ofte geſchieht keine Ausweichung nach denſelben, wie ſchon vorher (auf der 102 Seite) angemerkt worden. Denn wenn man nicht würklich in den angekündigten Ton übergeht, oder wenn man ihn ſogleich wieder verläßt, ſo iſt keine Ausweichung geſchehen. Alſo wäre folgende Periode ganz in C dur.



Dieſes ſind alſo die Mittel den neuen Ton anzukündigen, und durch einen Schluß würklich in denſelben hineinzugehen. Man kann aber auch anſtatt in die neue Tonica zu ſchließen, durch die halbe Cadenz in ihre Dominante in denſelben gehen. Wenn man z. E. in C dur durch einen halben Schluß auf den Accord D dur käme, ſo könnte dieſe halbe Cadenz auch ein Schluß nach G dur ſeyn. Eben dieſes könnte auch von andern ähnlichen Fällen ſtatt haben, wie aus folgendem Beyſpiel zu ſehen iſt.



Bey a geſchähe durch die halbe Cadenz nach D eine Ausweichung nach G dur, bey b nach A mol; bey c nach D mol, und bey d nach E mol. Will man aber würklich in die neue Tonica ſelbſt ſchließen, und doch keinen ganzen Schluß machen, ſo darf man nur auf den vorletzten Accord eine Verwechslung nehmen. Alſo könnte man die drey vorhergehenden mit A, B, und C bezeichneten Ausweichungen durch die erſte Verwechslung des vorletzten Accords auch ſo verrichten.



Auch die anderen Verwechslungen des vorletzten Accords können dazu gebraucht werden. Man könnte alſo aus C dur auf alle folgende Arten nach G dur ſchließen.

Die erſte und dritte Art des Schluſſes, wird die **Baßclauſel**, die zweyte und vierte die **Diſcantclauſel**, die fünfte und ſechſte aber die **Tenorclauſel** genennt.

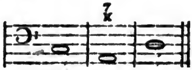
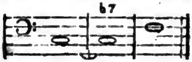
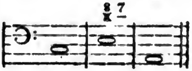
Die Ausweichung wird demnach dadurch vorbereitet, daß man in der Fortſchreitung auf die Dominante des neuen Tones kömmt. Nimmt man auf derſel-

ben

ben die kleine Septime und große Terz zur Harmonie ſo wird alsdenn der Schluß in die neue Tonica nothwendig. Auf dieſe Dominante des neuen Tones aber kann man ſo geſchwind, als man will, kommen. Denn, man habe aus der Tonleiter des Haupttones, welchen Accord man wolle, ſo kann man allemal von demſelben, entweder unmittelbar durch einen einzigen Schritt, oder höchſtens durch zwey Schritte auf die Dominante jeder andrer mit dem Hauptton unmittelbar verwandten Tonica fortſchreiten und von da aus den Schluß vollenden. Zur völligen Aufklärung dieſer Sache wollen wir alle dieſe Ausweichungen aus dem Hauptton C dur in einer Tabelle vorſtellen.

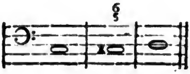
Geſetzt alſo man habe eine Zeitlang die Harmonie in dem Hauptton fortgeführet und wolle nun in einen andern Ton ausweichen; ſo ſind die ſchnelleſten Ausweichungen von jedem Accord, in jeden andern Ton, auf folgender Tabelle zu ſehen.

1. Von dem Accord der Tonica.

- in die Secunde D mol.  (49)
- in die Terz E mol. (50)
- in die Quart F dur. 
- in die Quinte G dur.
- in die Sexte A mol.  (51)

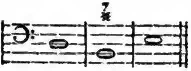
2. Von

(49) Anſtatt dieſes Schluſſes würde man lieber dieſen nehmen:



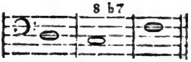
2. Von dem Accord der Secunde.

- in die Terz der Tonica E mol.



(52)

- in die Quart F dur.



- in die Quinte G dur.

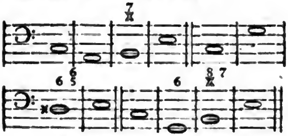
- in die Sexte A mol.

- in die Tonica ſelbſt.

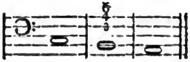
3. Von

weil es beßer iſt, daß der durch ein ✕ erhöhete Ton in derſelben Stimme liege, wo der, aus dem er entſteht.

(50) Dieſer Uebergang von dem Accord C, zum Schluß in E mol iſt hart: Man läßt insgemein den Accord A oder G oder den Sexten-Accord von E vor der Dominante vorhergehen, wie hier:



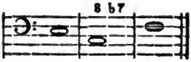
(51) Es iſt oben erinnert worden, daß die Fortſchreitung von der Tonica auf den Accord ihrer groſſen Terz hart ſey. Alſo würde man hier beßer dem Accord auf E den auf der Quinte oder Sexte des Haupttones vorhergehen laſſen. Am kürzeſten würde dieſer Schluß ſo ſeyn:



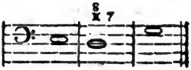
(52) Dieſer Schluß iſt wegen der in den oben Stimmen vorfallenden Veränderung des f in fis, worauf wieder c folget, ſchwerer und unangenehm, wie aus

3. Von dem Accord der Terz.

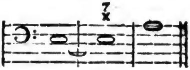
- in die Quart der Tonica F dur.



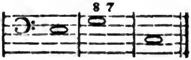
- in die Quinte G dur.



- in die Sexte A mol.

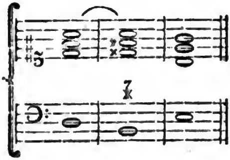


- in die Tonica ſelbſt.

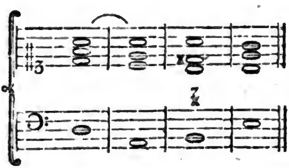


- in die Secunde D mol.

aus dem vollſtimmig hier ausgeſetzten Beyſpiel zu ſehen iſt.



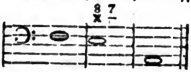
Um dieſer Härte zu entgehen, iſt es beſſer den Accord A oder den Sexten-Accord von C zwiſchen D und H zu ſetzen.

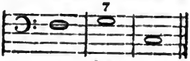


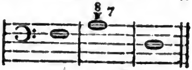
4. Von dem Accord der Quarte.

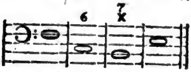
in die Quinte der Tonica F dur.

(53)

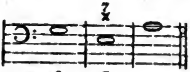
in die Sexte A mol.


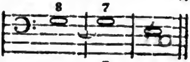
in die Tonica ſelbſt.


in die Secunde D mol.


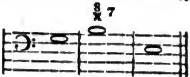
in die Terz E mol.


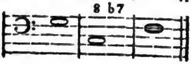
5. Von dem Accord der Quinte.

in die Sexte der Tonica A mol.

(54)

in die Tonica ſelbſt.


in die Secunde D mol.

in der Terz E mol.

(55)

in die Quart F dur.


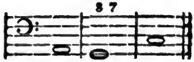
6. Von

(53) Hiervon gilt die 49 Anmerkung.
(54) Auch hiervon gilt die 49 Anm.

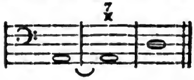
(55) Auf dieſen Schluß muß auch die 51 Anmerkung angewendet werden.

6. Von dem Accord der Sexte.

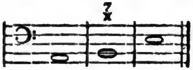
- in die Tonica ſelbſt.



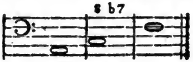
- in die Secunde D mol.



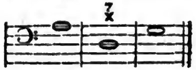
- in die Terz E mol.



- in die Quart F dur.



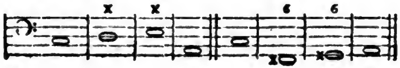
- in die Quinte G dur.



Es iſt leicht dieſe verſchiedenen Ausweichungen auf andre Töne anzuwenden, wenn man nur Achtung giebt, was für ein Verhältnis der Accord, von welchem der erſte Schritt zur Ausweichung geſchieht, zu dem Ton habe, in welchen man ausweichet. Nämlich, eben ſo wie man aus dem Haupttone C dur auf alle hier angezeigte Arten ausweichet, ſo kann man auch aus jedem andern Haupttone auf ähnliche Arten ausweichen. Man kann auch eben dieſe Ausweichungen als Formeln brauchen, ſchnell in entfernte Töne auszuweichen, wie in dem folgenden Abſchnitt wird gezeiget werden.

Ungeachtet alle angezeigten Ausweichungen würklich auf dieſe Arten angehen, ſo ſind doch diejenigen, da dem Accord auf der Dominante der neuen Tonica, der Accord auf ihrer Unterdominante, oder Unterterz oder Septime vorhergeht, die beſten.

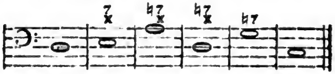
Es geſchiehet ofte, daß alles zum Ausweichen veranſtaltet iſt, ohne daß die Ausweichung ſelbſt nothwendig erfolget, das Gehör wird getäuſcht, da man einen neuen Ton nur anzeiget, ihn aber wieder verläßt, ohne würklich in denſelben auszuweichen, wie hier.



Digitized by Google

In beyden Beyſpielen iſt auf dem zweyten Accord der Ton G dur angekündiget, und dennoch nicht in demſelben geſchloſſen worden.

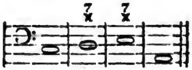
Sollte auch gleich der Schluß in dem neuen Ton, vermittelſt einer Cadenz würklich geſchehen, ſo kann dennoch das Gefühl deßelben durch die dem Dreyklang hinzugefügte Septime ſogleich wieder ausgelöſcht und die Ausweichung in einen neuen Ton angekündiget werden: wie hier.



Hier erwartet man nach dem zweyten Accord einen Schluß nach A mol, es erfolget auch der Sprung nach A; aber die dem Dreyklang auf A hinzugefügte kleine Septime, und die große Terz anſtatt der kleinen, zeiget ſchon wieder an, daß die Harmonie nicht ſoll in A mol fortgeführet werden, und ſo auch in den folgenden Accorden.

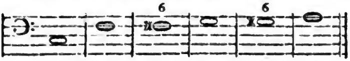
Man kann auch ſogar mit Uebergehung des natürlicherweiſe auf den Septimenaccord folgenden Accords, gleich auf eine neue Dominante eines andern Tones gehen, und z. E. anſtatt dieſes Ganges

dieſen nehmen.



Auf dieſe Weiſe kann man, wo es zum Ausdruck nothwendig iſt, das Gehör, ſo lange man will, aus einer Erwartung in die andre führen, und in Unruh unterhalten.

Hieher gehören auch die chromatiſchen Fortſchreitungen des Baßes, da man den Ton, dahin man ausgewichen iſt, ſchnell wieder verläßt, und von ihm auf den nächſten ausweichet, anſtatt des Accordes auf der Dominante aber ſeine erſte Verwechſelung nimmt, wie in dieſem Beyſpiel:



Wir wollen nun zum Beſchluß dieſes Abſchnits die allgemeinen Regeln der Modulation in möglichſter Kürze anführen.

1. Zuerſt alſo muß man in jedem Tonſtück ſich in dem angenommenen Hauptton völlig feſtſetzen, welches dadurch geſchieht, daß man etliche Takte hin-

durch

durch keine andere Accorde nimmt, als die in der diatoniſchen Tonleiter des Haupttones liegen. Man kann nach Maaßgebung der Länge des ganzen Stücks, ſechs acht bis zwölf oder noch mehr Takte lang, durch ſolche Accorde den Hauptton feſte ſetzen.

2. Hierauf weichet man in einen andern unmittelbar mit ihm verwandten Ton, und am natürlichſten in ſeine Ober-Dominante aus; entweder unmittelbar und den kürzeſten Weg, oder durch einen Umweg, auf welchem man durch andre Töne durchgeht, in denen man aber ſich nur einen oder ein paar Takte aufhält.

3. Nachdem man in die Ober-Dominante des Haupttones ausgewichen iſt, verweilet man in derſelben ebenfalls wieder, nach der Länge der Stücke, ſechs, acht oder mehr Takte, und geht denn von da auch wieder unmittelbar oder mittelbar, durch kurzes Verweilen in Zwiſchentönen, auf die Ober- oder Unter-Mediante des Haupttones. Auch in dieſer verweilet man ſich, ſo wie vorher in der Dominante geſchehen.

4. Von dieſer Ober- oder Unter-Mediante geht man wieder auf vorbeſchriebene Weiſe auf andre dem Haupton verwandte Tone, bey denen man ſich noch nicht verweilet hat, und hält ſich auch darin eine Zeitlang auf.

5. Zuletzt weicht man auf einen der vom Hauptton entlegenſten Töne aus, verweilet ſich ebenfalls etliche Takte darin, und von da kehret man durch zwey oder drey andre Töne, wobey man ſich ganz kurz aufhält, wieder auf den Hauptton zurück. Ehe man aber völlig darin ſchließt, muß man die Modulation wieder auf ſeine Ober-Dominante lenken, ſich darin etwas aufhalten und von da aus durch einen Schluß in den Hauptton das ganze Stück endigen.

6. Wenn das Stück ſehr lang iſt, und durch das Verweilen in den Tönen dahin man ausgewichen iſt, der Hauptton etwas aus dem Gedächtnis gekommen, ſo kann man auf der Dominante des Haupttones, ehe der Hauptſchluß geſchieht, einen ſogenannten Point d'Orgue anbringen, wodurch das Verlangen nach dem Hauptton deſto lebhafter wird.

7. In dieſem Fall kann man auch, nachdem ſchon einmal der Schluß in den Hauptton geſchehen iſt, noch einen Point d'Orgue anbringen, und denn den Hauptſchluß wiederholen.

Dieſe Regeln werden durch nachſtehende Vorſtellungen, die als Beyſpiele dienen können, erläutert. Wir merken davon nur dieſes an, daß die viereckigten Noten die Töne anzeigen, in denen man ſich ſechs, acht, oder mehr Takte verweilet; die weißen mit einen Strich, ſolche, die man nur wie im vorbey gehen berührt, ohne ſich länger, als einen oder höchſtens zwey Takte dabey aufzuhalten; die ſchwarzen aber zeigen die Töne an, auf welchen der Schluß vorbereitet wird, oder wo die würkliche Rückung nach dem neuen Ton geſchieht.

Was

Digitized by Google

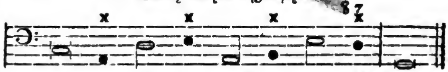
Was vorher in der zweyten Regel geſagt worden, daß man von dem Hauptton in ſeine Dominante entweder unmittelbar, oder durch Berührung andrer Töne ausweiche, wird durch folgendes erläutert.

Unmittelbare Ausweichung.

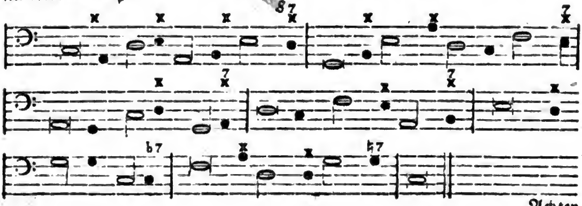
Mittelbare Ausweichung.

1. Durch einen Zwiſchenton A mol oder D mol.

2. Durch mehrere Zwiſchentöne.



So wie man nun vom Haupttone auf gar vielerley Arten entweder unmittelbar, oder durch einen oder mehrere Zwiſchentöne, in die Ober-Dominante ausweichet, ſo geht man auf eine ganz ähnliche Art von dieſer wieder auf andre, und von da aus auch wieder auf andre Töne, bis man zuletzt wieder in den Hauptton zurücke kehrt. Folgendes ſtellt demnach eine durch ein langes Stück hindurch geführte Modulation, als ein Muſter vor, welches ſich aber auf ſehr vielerley Arten verändern läßt.



Achter

Achter Abſchnitt.

Von der Modulation in entfernte Tonarten, und von plötzlichen Ausweichungen.

In dem vorhergehenden Abſchnitt ſind nur diejenigen Ausweichungen betrachtet worden, in welche man unmittelbar aus dem Hauptton gehen kann, und man hat vorausgeſetzt, daß die Harmonie durch das ganze Tonſtück hindurch in den nächſten Graden der Verwandſchaft mit dem Hauptton bleibe. Dadurch allein kann man auch in längern Stücken ſchon eine ziemliche Mannigfaltigkeit in der Modulation erhalten.

Indeſſen begnügen ſich geübte Harmoniſten nicht immer mit einer ſo furchtſamen Art zu moduliren; ſie ſchweiffen in entferntere Tonarten aus, wo man bisweilen den Hauptton ganz aus dem Gehör verliert, und wiſſen doch zu rechter Zeit die Modulation wieder gegen denſelben einzulenken. Bisweilen iſt es auch des Ausdrucks halber nothwendig, daß man plötzlich in eine etwas entfernte Tonart übergehe. Dieſe freye und kühnere Modulation ſoll alſo hier betrachtet werden.

Sie beruhet überhaupt auf dem Grundſatz, daß man einen von den Tönen, in welche man ausgewichen iſt, wieder als den Hauptton behandle, aus dem man, nach den Regeln, die im vorhergehenden Abſchnitt gegeben worden, wieder in ſeine verwandte Töne ausweicht.

Der erſte Schritt alſo zu einer weitern Ausdehnung der Modulation, beſteht darinn, daß man die Ober- oder Unterdominante des Hapttones, wieder ſo, wie Hauptton ſelbſt, behandle. Dadurch kommt man in beyden Fällen auf zwey neue Töne, die mit dem erſten Hauptton keine unmittelbare Verwandſchaft haben. Wenn z. E. der Hauptton C dur iſt, ſo wird nach dem vorhergehenden Abſchnitt die gewöhnliche Modulation auf die Töne G dur, F dur, A mol, E mol und D mol eingeſchränkt; weil nur dieſe unmittelbar mit C dur verwandt ſind. Setzet man nun G dur an die Stelle des Haupttones, ſo kann man von dieſem nach D dur, C dur, E mol, H mol und A mol ausweichen. Alſo erhält man die Tonarten D dur und H mol, die in der erſten Art zu moduliren nicht vorkommen.

Wenn man nämlich von einem Haupton in ſeine Ober- oder Unterdominante ausweicht, ſo hat dieſe, wie im vorhergehenden Abſchnitt gezeiget worden, die Tonart des Haupttones, er ſey hart oder weich; wird nun dieſe Dominante wieder zum Hauptton gemacht, ſo hat ihre Dominante eben dieſelbe Tonart,

Digitized by Google

folglich nicht die, welche ſie haben würde, wenn man aus dem erſten Hauptton unmittelbar in denſelben Ton ausgewichen wäre. Aus C dur kann man unmittelbar nach D mol ausweichen. Setzet man aber die Dominante von C dur, in welche man ausgewichen iſt, nämlich G dur an die Stelle des Haupptones, ſo weicht man von da wieder in ihre Dominante D und zwar D dur aus, und bekommt alſo eine dem Hauptton fremde Tonart. Zugleich aber bekommt man, wenn G dur an die Stelle von C dur geſetzt wird, auch noch H mol, als die zweyte fremde Tonart. Denn es iſt bekandt, daß eines jeden Tones Unterterz in der entgegen geſetzten Tonart eben die Sayten hat, als er ſelbſt. So haben C dur und A mol, D dur und H mol, F dur und D mol, G dur und E mol dieſelben Sayten. Alſo erhält man dadurch, daß man die Dominante des Hauptones, wieder an die Stelle des Haupttones ſetzet, allemal zwey neue Töne, die Dominante dieſer Dominante und ihre Unterterz.

Setzet man in dem Haupton C dur die Unterdominante F an die Stelle des Haupttones, ſo kommen ebenfalls zwey neue Tonarten B dur und G mol in der Modulation zum Vorſchein.

Will man noch mehrere Tonarten haben, ſo thut man einen zweyten Schritt, und ſetzet einen dieſer neuen Töne wieder an die Stelle des Haupttones, dadurch erhält man wieder zwey neue Töne; nämlich von dem vorhererwähnten D dur bekommt man A dur und Fis mol.

Eben ſo giebt das vorher erwähnte B dur die neuen Tonarten ᵇE dur und C mol.

Hiebey aber müßte man es bewenden laſſen, weil eine noch gröſſere Entfernung vom Hauptton gar zu weit führen würde. Denn diejenigen Stücke, wo man im Kreis herum durch alle Tonarten modulirt, dienen blos zur Curioſität und können ſonſt nirgend gebraucht werden.

Folgende Tabelle ſtellt alſo die weitläuftigſte Modulation, da die harte Tonart, z. E. C dur den Hauptton ausmacht, vor.

ᵇE dur	B dur	F dur	C dur	G dur	D dur	A dur
C mol	G mol	D mol	A mol	E mol	H mol	Fis mol

I
unmittelbare Ausweichungen.
II
erſter Grad entfernter Ausweichungen.
III
zweyter Grad entfernter Ausweichungen.

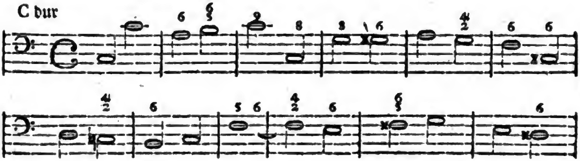
Auf

Auf eine ähnliche Art findet man die Töne, die der erſte und zweyte Grad der entfernten Ausweichungen für die weiche Tonart des Haupttones geben. Sie ſind in folgender Tabelle vorgeſtellt.

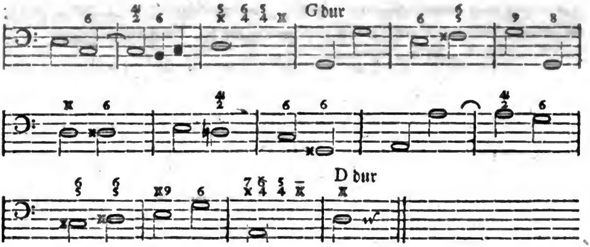
C mol	G mol	D mol	A mol	E mol	H mol	Fis mol
♭E dur	B dur	F dur	C dur	G dur	D dur	A dur

Sollen dieſe entfernte Modulationen nicht hart ſeyn, ſo kann man keinen im zweyten Grad der Verwandtſchaft ſtehenden Ton nehmen, bevor man den im erſten Grad ſtehenden vorhergehen laſſen, und keinen im dritten Grad, bevor nicht der im zweyten vorgekommen iſt. So kann man z. E., wenn man in C dur angefangen hat, weder nach D dur, noch nach A dur ausweichen, als nachdem man zuvor D mol und A mol gehabt hat, und ſo mit den übrigen.

Uebrigens kann man durch beſondere Veranſtaltungen merken laſſen, daß man einen Ton, dahin man ausgewichen iſt, nun an die Stelle des Haupttones zu ſetzen gedenke. Dieſes geſchieht entweder dadurch, daß man ſich bey der Ausweichung in denſelben lang aufhält, und die Cadenz etliche Takte hindurch vorbereitet, wodurch das Gehör zum voraus zu dem neuen Hauptton gleichſam geſtimmt wird; oder dadurch, daß man nach geſchehener Cadenz in den neuen Hauptton, den Hauptſatz, womit das ganze Stück angefangen, nun in dieſem neuen Ton eben ſo wiederholt, wie er im erſten Hauptton geweſen. Beydes iſt an dem hier ſtehenden Beyſpiel deutlich zu ſehen.



Digitized by Google



Hier wird, ehe der Schluß nach G geſchieht, das fis, das ihn verkündiget, verſchiedentlich gehöret, und dadurch wird man ſo lange in der Erwartung des neuen Tones unterhalten, daß man ihn nun als den Hauptton anſieht. Hierauf wird der Hauptſatz in dem neuen Ton genau auf die Art, wie er im erſten Hauptttone vorgekommen war, wiederholt.

Dieſes ſey alſo von der allmähligen Ausweichung in entlegene Töne geſagt.

Nun geſchieht es bisweilen, daß man ſchnell in ſolche fern vom Hauptttone liegende Tonarten auszuweichen für nöthig hält. Alſo müſſen hier auch die kürzeſten Wege dahin zu kommen angezeiget werden.

Dieſes geſchiehet überhaupt alſo: Man nimmt die Dominante eines der Töne, in die man aus dem Hauptton unmittelbar gehen kann, und ohne von dem Accord derſelben in ihre Tonica zu ſchlieſſen, wird der Accord auf dieſer Dominante, als der Dreyklang einer Haupttonica angeſehen, von welcher man nun durch einen Schritt auf jeden in ihrer Tonleiter liegenden Accord kommen kann.

Geſetzt man wollte ganz ſchnell von dem Hauptton C dur in den weit entlegenen Accord Fis dur oder Dis mol kommen, ſo ſtelle man ſich vor, man wolle aus C dur nach E mol gehen, welches unmittelbar geſchehen kann. Dazu hätte man den harten Dreyklang auf H, als der Dominante von E nöthig. Indem man nun dieſen Accord H dur nimmt, ſtelle man ſich vor, dies H ſey nun die Haupttonica, ſo kann man davon unmittelbar den Accord ihrer Dominante Fis dur, oder ihrer Mediante Dis mol nehmen.

Damit man auf einen Blick überſehen könne, auf wie vielerley Art man, ſowol aus einen harten als weichen Ton ſchnell in entfernte Töne kommen könne, wird folgende Tabelle hier eingerückt, in welcher C dur oder ſeine Untermediante

mediante A mol, die beyde, wie bekannt, eine und eben dieſelbe Tonleiter haben, als die Haupttone erſcheinen, von welchen die Ausweichung geſchehen ſoll.

	I C dur	II D mol	III E mol	IV F dur	V G dur	VI A mol
I G dur			H mol			
II A dur	A dur	H mol	Cis mol	D dur	E dur	Fis mol
III H dur	H dur	Cis mol	Dis mol	E dur	Fis dur	Gis mol
IV C dur						
V D dur	D dur		Fis mol		A dur	H mol
VI E dur	E dur	Fis mol	Gis mol	A dur	H dur	Cis mol

Die oberſte Reihe der Fächer ſtellt die Töne vor, in welche man nach den im vorhergehenden Abſchnitt enthaltenen Anmerkungen von C dur und A mol unmittelbar ausweichen kann. Die erſte heruntergehende Reihe zeiget die Accorde auf den Dominanten an, welche man greiffen müßte, um in die in der oberſten Reihe enthaltene Töne zu ſchlieſſen. Wenn man nun, indem einer dieſer Accorde ergriffen worden, ſich vorſtellet, er ſey ſelbſt der Dreyklang der Haupttonica, ſo kann man aus der ihm zur Seite liegenden Reihe von Fächern die Töne ſehen, in welche man nun aus dieſem Hauptton gehen kann. In der Tabelle ſind aber nur diejenigen angezeiget, die keine unmittelbare Verwandtſchaft mit C dur oder A mol haben.

Geſetzt alſo, man habe den Accord E dur ergriffen, als wenn man von da nach A mol ſchlieſſen wollte. Sieht man nun dieſen Accord als den Accord der Haupttonica an, ſo kann man ſogleich darauf Fis mol, oder Gis mol, oder H dur u. ſ. f. nehmen, welche Accorde alle von C dur weit entfernt ſind.

Will man ſich ſchnell noch weiter entfernen, ſo ſetzet man einen der auf beſchriebene Weiſe erhaltenen fremden Accorde, wieder an die Stelle des Hapttones, und

und verfährt dann wie vorher. Wenn man aus dem Hauptton C dur geſchwinde nach Cis dur kommen wollte; ſo ſucht man erſt Dis mol, durch den in der Tabelle gezeigten Weg zu erhalten. Da ſich nun Dis mol zu Cis dur gerade ſo verhällt wie D mol zu C dur, ſo geht man von Dis mol nach Cis dur, ſo wie in der im vorhergehenden Abſchnitt befindlichen Tabelle gezeigt worden.

Dergleichen Modulationen müſſen aber nur da gebraucht werden, wo der Ausdruck ſie nothwendig macht, das iſt da, wo das Gemüth ſchnell von einer Empfindung auf eine andere zu führen iſt. Dieſes muß dem Urtheil des Tonſetzers überlaſſen werden. In den Stücken, darinn durchaus einerley Affekt herrſcht, können ſolche Modulationen nicht ſtatt haben. Wenn man in einen dieſer entlegenen Töne einen förmlichen Schluß machen will, ſo kann man in der im vorhergehenden Abſchnitt gegebenen Tabelle allemal eine Formel finden, nach welcher ein ſolcher Schluß geſchehen kann. Dieſes wird durch ein einziges Beyſpiel hinlänglich erläutert werden.

Wir wollen ſetzen, man befinde ſich in dem Hauptton C dur, und habe darinn den Accord auf E mit der groſſen Terz genommen, als wenn man von da nach A mol ſchlieſſen wollte. Stellt man ſich nun dieſen Accord, als den Dreyklang auf der Haupttonica vor, ſo kann man nun durch einen oder zwey Griffe in jeden in der unterſten Reihe der kurz vorhergehenden Tabelle enthaltenen Ton ſchlieſſen. Die kürzeſte Art dieſes von dem Accord E dur aus zu verrichten, geſchieht nach den Formeln, die auf der 113ten Seite ſtehen. Man darf nämlich dort nur an die Stelle der Tonica C dur, E dur ſetzen, ſo wird der Schluß, der in der Tabelle nach D mol geſchieht, die Formel für den Schluß nach Fis mol und der in der Tabelle enthaltene Schluß nach E mol, wird hier zur Formel des Schlußes nach Gis mol, und ſo von den übrigen.

Will man aber den Schluß nicht unmittelbar von dem Accord E dur ausmachen, ſondern zuerſt noch einen andern Accord aus der dem E dur zukommenden Tonleiter nehmen, z. E. Fis mol; ſo werden nun die Schlüſſe, die auf der 114ten Seite ſtehen, als Formeln dienen, wie aus dieſem Fis mol, als dem Accord auf der Secunde der Tonica, in jedem der übrigen ſchlieſſen könne.

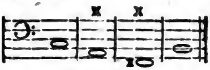
Noch bleibet uns übrig hierüber anzumerken, daß obgleich in den gegebenen Tabellen der Ton, auf welchem die Rückung in den neuen Ton geſchieht, den Dreyklang, oder den Septimenaccord zu ſeiner Harmonie hat, die erſten Verwechslungen dieſer Accorde ofte vorzuziehen ſind.

Will man die Schlüſſe in entlegene Töne unmerklicher machen, und das Gehör in Ungewißheit über die Modulation unterhalten, ſo geſchieht dieſes am füglichſten durch angebrachte Bindungen. Wenn man z. E. von C dur aus

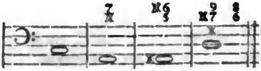
ſchnell,

Digitized by Google

ſchnell, aber etwas unvermerkt nach H mol gehen, und dieſen Schritt von dem harten Dreyklang auf A thun wollte, ſo würde man anſtatt förmlich alſo zu⸗ ſchlieſſen;



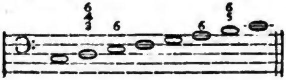
ſo fortſchreiten

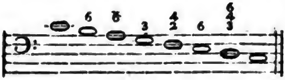


Noch ein anderes Mittel ſehr ſchnell auf entfernte Accorde zu kommen, iſt fol⸗ gendes. Man habe welchen Accord man wolle, ſo darf man nur den Baßton deſſelben, anſtatt ihn, als die Secunde, Terz, Quart u. ſ. f., was er würklich von ſeiner Tonica aus zu rechnen, iſt, anzuſehen, ihn zum Intervall einer andern Tonica machen, und alsdenn ihm die Harmonie geben, die ihm in dieſer Abſicht, nach der natürlichſten Bezifferung der Tonleiter zukommt (56), hernach von da nach ſeiner Tonica gehen. Ein Beyſpiel wird dieſes erläutern.

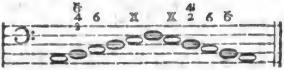
Wenn

(56) Dieſe natürliche Bezifferung der Tonleiter beſteht darinn, daß man alle Töne der diatoniſchen Leiter ſo beziffere, daß die Accorde bloſſe Dreyklänge, oder Septimenaccorde der Tonica und ihrer Ober⸗ und Unterdominante, oder deren Verwechslungen, ſeyen. Demnach würde die Tonleiter des C dur folgendermaſſen zu beziffern ſeyn.



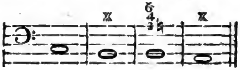


Denn hier iſt jeder Accord entweder der Dreyklang, oder der Septimenaccord, oder eine Verwechslung dieſer Accorde auf der Tonica und ihrer beyden Dominanten. Die Tonleiter eines Moltones, z. E. A mol, würde dieſe Beziffrung haben.



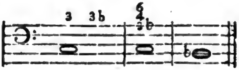
Wenn man hier im Herauſſteigen die kleine oder natürliche Sexte genommen hat, ſo kann man nicht weiter kommen, weil man, um auf das Semitonium des Modi zu kommen, um eine übermäßige Secunde F, Gis fortſchreiten müßte. Daher muß man beym Aufſteigen entweder ſogleich, oder nachdem man F genommen, gleich darauf Fis nehmen.

Wenn man in dem Hauptton C dur auf den groſſen Dreyklang auf H gekommen wäre, welcher die Septime dieſer Tonica iſt, und wollte nun ſchnell nach A dur gehen; ſo ſieht man nun den Baßton H, als die Secunde der neuen Tonica an, nihmt die ihm zukommende Harmonie, und tritt nun von da unmittelbar nach A, ſo wie man in C dur von D nach C tritt.

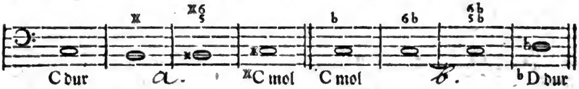


Wer einigermaſſen in der Harmonie geübt iſt, ſieht allemal leichte, wie ſie auf dem Baßtone, wo die Rückung geſchieht, müſſe genommen werden, damit das Gehör von der Tonleiter der neuen Tonica gerührt werde, und wie ſchon auf dem vorletzten Accord alles hiezu könne vorbereitet werden. So war hier leicht zu ſehen, daß man die groſſe Terz von H in die kleine, als Septime von der Dominante der neuen Tonica, verwandeln, und nicht die kleine ſondern groſſe Sexte zu nehmen habe, weil ſie das Subſemitonium der neuen Tonica iſt.

Wem die freye Anſchlagung der kleinen Terz in einem ſolchen Fall zu hart ſcheinet, der kann ſie auf dem vorhergehenden Accord frey anſchlagen, wie hier:



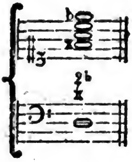
So wie nun in dieſen beyden Beyſpielen der Baßton, auf welchem die Rückung geſchieht, als die Secunde der neuen Tonica angeſehen, und deßwegen mit $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ beziffert worden, ſo kann man ſie auch an die Stelle eines andern Intervalles ſetzen, wie man aus folgenden Beyſpielen hinlänglich ſehen wird.



Bey

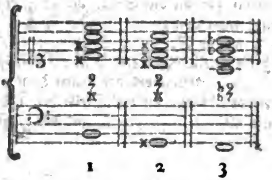
Bey a wird der Baßton H^{x} an die Stelle der Septime in A mol geſetzt und auch ſo beziffert, damit man von da unmittelbar in ſeine Octave Cis mol gehen könne. Bey b wird C an die Stelle der Septime des folgenden ^{b}D dur geſetzt, bey c vertritt H mit $\substack{\sharp\\2}$ die Stelle des F mit $\substack{4\\2}$ in der abſteigenden Tonleiter C dur, damit man ſogleich in den Sextenaccord der neuen Tonica F dur ſchlieſſen könne, und bey d wird der Accord H dur an die Stelle des C dur in der abſteigenden A mol Leiter geſetzt, um alsdenn durch den Accord der groſſen Sexte nach Gis mol zu ſchlieſſen.

Endlich iſt noch ein ſchneller und einigermaaſſen gewaltſamer Weg in ganz entlegene Töne auszuweichen anzuzeigen, den man durch die enharmoniſche Behandlung der Harmonie erhält. Hiezu kommt man vermittelſt des Accords mit der kleinen Septime und kleinen None, der wegen der beſondern Eigenſchaft, die er hat, aus drey über einander ſtehenden kleinen Terzen zuſammengeſetzt zu ſeyn, ohne ſeine Natur zu ändern, vier verſchiedene Grundtöne annehmen kann. Um dieſes deutlich zu faſſen, ſtelle man ſich folgenden Septnonenaccord vor.



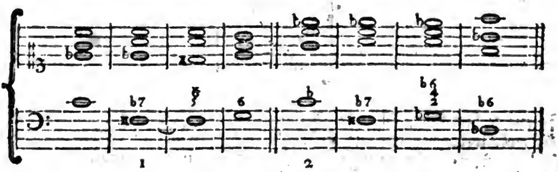
So wie er hier ſteht, iſt er der Accord auf D, als der Dominante von G dur oder mol, wohin von hier aus der Schluß geſchehen müßte; er kann aber, ohne daß eine Sayte verändert wird, ebenfalls der Septnonenaccord mit der groſſen Terz drey andrer Grundtöne ſeyn. Nihmt man darin anſtatt es oder ^{b}e den Ton dis, der auf dem Clavier dieſelbe Sayte hat, ſo iſt es der Septnonenaccord mit der groſſen Terz auf H, wie unten bey 1; nihmt man anſtatt des Tones c, den Ton h^{x} oder his; ſo iſt es derſelbe Accord zum Grundton Gis, wie bey 2; und endlich iſt der Grundton F, wenn anſtatt des Tones fis, der Ton g^{b} genommen wird, wie bey 3.

Digitized by Google



Jeder dieſer vier Grundtöne iſt die Dominante einer beſondern Tonica, in welche bey der Auflöſung der Schluß gemacht wird. Alſo kann man von dieſem Accord unmittelbar in vier Töne ſchlieſſen, nämlich 1. in G, wenn D der Grundton iſt; 2. in E, wenn H der Grundton iſt; 3. in Cis, wenn Gis der Grundton iſt, und 4. in B dur, wenn F der Grundton iſt.

Nihmt man nun im Baße zu einem ſolchen Septnonenaccord anſtatt eines ſeiner Grundtöne die erſte Verwechslung deſſelben, wodurch die None zur Septime wird, ſo kann man durch eine enharmoniſche Rückung ſogleich, anſtatt in die Tonica des eigentlichen Grundtones zu ſchlieſſen, auf eine ganz fremde Tonica kommen, wie an dieſen Beyſpielen deutlich zu ſehen iſt.



In dem erſten Beyſpiel iſt der zweyte Accord eigentlich der Septnonenaccord auf D, aber in ſeiner erſten Verwechslung, da die None nun zur Septime worden, und anſtatt, als ein Vorhalt gleich unter ſich zu treten, bis auf den folgenden Accord liegen bleibet. In dem dritten Accord thut dieſe None nun eine enharmoniſche Rückung, und wird aus es zu dis: dadurch nun wird der Accord zum Septnonenaccord von H, der hier in ſeiner zweyten Verwechslung genommen iſt. Von hier muß nun der Schluß nothwendig nach E geſchehen, da von dem-

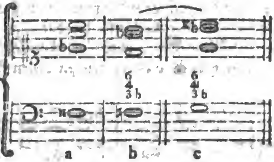
ſelbigen

ſelbigen Accord, ohne die enharmoniſche Rückung, und wenn er ſo geblieben wäre, wie im zweyten Takt, der Schluß nach G hätte geſchehen müſſen.

In dem zweyten Beyſpiel geſchieht im dritten Takt eine andre enharmoniſche Rückung. Der Baßton iſt hier eigentlich die None von F, als Oberdominante von B, dahin der Schluß geſchieht.

Die enharmoniſche Rückung geſchieht immer dadurch, daß einer der Intervalle in dem verminderten Septimenaccord, einmal als eine übermäßige Secunde, und hernach, bey Wiederholung deſſelben Accords, als eine kleine Terz erſcheinet, oder umgekehrt; wodurch denn der Accord eine andere Natur annihmt und eine andere Fortſchreitung erfodert. Hieraus iſt alſo offenbar, wie man vermittelſt der enharmoniſchen Rückung ſchnell auf Accorde kommen könne, die ſehr entlegenen Tonarten zugehören.

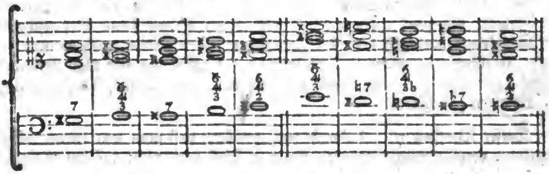
Dieſer Vortheil wird dadurch noch gröſſer, daß man von einem ſolchen Accord der verminderten Septime, wenn er ſelbſt noch nicht auf den entfernten Accord, dahin man gehen möchte, führen ſollte, ſogleich durch Auf- oder Abſteigen um einen halben Ton, einen andern Accord dieſer Art erhält, von welchem man wieder in vier neue Töne gehen kann. Um dieſes deutlich zu machen, wollen wir ſetzen, man habe den Accord bey a:



Nach der vorhergezeigten Weiſe könnte man nun davon, entweder gleich, oder vermittelſt einer der drey enharmoniſchen Rückungen nach G, oder B, oder Cis, oder E kommen. Braucht man aber keinen dieſer Töne, ſondern ᵇE, oder Fis, ſo nihmt man unmittelbar nach dieſem Accord, den folgenden bey b, welcher die dritte Verwechslung des Septnonenaccords der Unterquinte des vorhergehenden Grundtones D iſt. Von dieſem Accord aus kann man nun, auf oben gezeigte Art nach C, ᵇE, Fis und A kommen.

Digitized by Google

Eben ſo kann man auch von dem erſten Septnonenaccord auf den Septnonenaccord der Oberdominante ſeines Grundtones kommen, wobey der Baß um einen halben Ton ſteiget, wie bey C, welches nun folgende Ausweichungen giebt: D, F, Gis und H. Dieſe Wiederholung des Accordes der kleinen Septime, durch Steigen oder Fallen eines halben Tones, kann durch viel hinter einander folgende Accorde fortgeſetzt werden, wovon wir hier zwey Beyſpiele aus J. S. Bachs Clavierübungen beyſetzen.

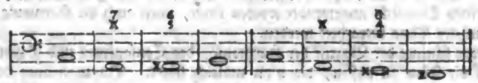


Es läßt ſich hieraus leicht abnehmen, daß man von jedem gegebenen Accord in einer Tonart, durch wenige Schritte auf jeden, in dem ganzen Umfang aller 24 Töne liegenden Accord, den man braucht, kommen könne.

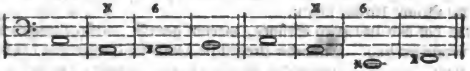
Man kann dieſe Gänge dadurch gelinder machen, daß man den verminderten Septimenaccord wiederholt, oder verwechſelt, bis das Ohr nicht mehr empfindet, welcher von den Tönen eine kleine Terz, oder eine übermäßige Secunde iſt, und auch dadurch, daß man einige Töne bindet, wie in dieſen Beyſpielen:

Man kann überhaupt von den enharmoniſchen Gängen anmerken, daß ſie eben nicht unumgänglich nöthig ſind, um der Modulation eine ſchnelle Wendung zu geben. Sie waren ehedem beſonders zu der Zeit des Marcello ſehr im Gebrauch, und

und manchmal mögen ſie nur darum ſo häuffig angebracht worden ſeyn, daß ſelbſt Kennern der Harmonie die eigentliche Behandlung derſelben und die Zurückführung gewiſſer Accorde auf ihre wahre Grundharmonie ſchweer zu errathen ſeyn ſollte (57). Will man eine plötzliche Ueberraſchung erwecken, und einigermaaſſen den Zuhörer beſtürzen, ſo kann man auch ohne dieſe enharmoniſche Vorbereitungen, blos von dem Septimenaccord, oder ſeinen Verwechslungen, unvermuthet auf ganz fremde Töne kommen, wovon dieſes zum Beyſpiel dienen kann.



Die ſtärkſte Wirkung zu einer plötzlichen Befremdung hat es, wenn man durch bloſſe Dreyklänge in ſehr fremde Accorde geht. Dieſes wußten die Alten vor der Einführung der chromatiſchen Intervallen ſehr geſchickt zu machen. Wer des Frobergers Sachen kennt, wird daraus ſehen können, was für groſſe Würkung durch eine glückliche Wahl fremde klingender und dennoch von dem Haupttone nicht gar zu entfernter Accorde, derſelbe zu erreichen gewußt hat. In folgenden Beyſpielen kommt man durch bloſſe Dreyklänge und deren Verwechslung auf ziemlich entfernte Töne.



(57) Wir können bey dieſer Gelegenheit überhaupt anmerken, daß man gegenwärtig von verſchiedenen Künſteleyen dieſer Art wieder anfängt zurück zu kommen. Die vielen nach einander folgenden Verwechslungen dißonirender Accorde; die Uebergehung der Auflöſungen und das Anſchlagen neuer Dißonanzen, die durch die überſprungenen Accorde hätten vorbereitet werden ſollen; die Verwechslung der groſſen Intervallen in kleine, und der kleinen in groſſe, wurden ehedem weit häuffiger, als jetzt gebraucht. Deswegen lobt auch der Herr Capellmeiſter Bach in dem zweyten Theil ſeiner Anweiſung zur wahren Art das Clavier zu ſpielen, (im 38. Capitel) den jetzigen Geſchmack, der nur ſelten, und nie ohne Noth, ſolche harmoniſche Sonderheiten erlaubet.

Neunter Abſchnitt.

Von den harmoniſchen und unharmoniſchen Fortſchreitungen in der Melodie.

Bis dahin haben wir die Harmonie blos in den Accorden, oder in dem Falle betrachtet, da die conſonirenden oder dißonirenden Töne zugleich gehöret werden. Ehe nun die bisher vorgetragene Lehre von der Harmonie zu Verfertigung eines Tonſtücks angewendet werden kann, muß auch die Harmonie in der Folge einzeler Töne betrachtet werden.

Zwar ſcheinet der Begriff der Harmonie, des Conſonirens und Dißonirens, blos auf die Töne zu paſſen, die man zugleich höret. Da man aber bey dem Eintritt jedes folgenden Tones, den nächſt vorhergehenden noch im Gehöre hat, ſo vergleichet man ihn damit; und eben daher kommt es, daß einige Fortſchreitungen leicht und angenehm, andre ſchweer, oder gar widrig ſind. Man empfindet auch bey der Fortſchreitung einzeler Töne in gewiſſen Fällen etwas, das der Auflöſung der Dißonanzen ähnlich iſt. Wenn man z. B. mit dem Geſang durch die ganze diatoniſche Tonleiter eines Tones heraufgeſtiegen, und bis auf ſeine groſſe Septime gekommen iſt, ſo empfindet man gleich, daß dieſer letzte Ton nothwendig auf die Octave leitet, die man mit der groſſen Septime ſchon einigermaaſſen zugleich empfindet. Soll demnach das Gehör befriediget werden, ſo muß die Octave darauf folgen.

Man hat alſo zweyerley Gründe, warum gewiſſe Fortſchreitungen der Melodie zu verwerfen ſind. Entweder ſtreiten ſie gegen die Erwartung des Gehöres, welches nach gewiſſen Tönen andre ſchlechterdings erwartet, wie im Aufſteigen die Octave nach der groſſen Septime, und im Abſteigen in der phrygiſchen Tonart den Einklang nach der Secunde; oder ſie ſind ihres ſtarken Dißonirens halber ſehr ſchweer zu treffen, wie der Tritonus F-H. Und hieraus iſt abzunehmen, daß die melodiſche Fortſchreitung einer Stimme, wenn ſie gleich ohne alle Rückſicht auf andere Stimmen betrachtet wird, dennoch gewiſſen harmoniſchen Regeln unterworfen ſey. Der Betrachtung dieſer Regeln iſt gegenwärtiger Abſchnitt gewiedmet.

Man muß ſich aber hier zum voraus wieder erinnern, daß die Behandlung der Harmonie nach Beſchaffenheit der Schreibart, entweder freyer, oder aber ſtrengen Regeln unterworfen iſt, wie ſchon oben (58) angemerkt worden. Was in der ſtrengen

(58) Im Anfange des fünften Abſchnitts auf der 80. Seite.

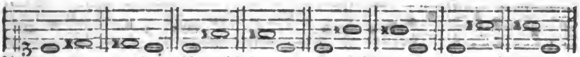
ſtrengern Schreibart verboten wird, iſt in der freyern nicht nur zuläßig, ſondern klinget eben deswegen ofte ſehr gut, weil der Ausdruck ofte durch dergleichen Abweichungen von den Regeln unterſtützt wird, welches beſonders in den Fällen geſchieht, wo unangenehme Leidenſchaften auszudrücken ſind. Folglich leiden die meiſten hier vorkommenden Regeln der Fortſchreitung in gewiſſen Fällen, des Ausdrucks halber eine Ausnahme.

Ueberhaupt gründen ſich die Regeln der Fortſchreitung auf die Vorausſetzung, daß der Geſang leicht und gefällig ſeyn ſoll. Da es alſo Fälle geben kann, wo er des Ausdrucks halber weniger leicht und weniger gefällig ſeyn muß; ſo darf man ſich alsdenn auch an dieſe Regeln nicht allemal binden, wenn man nur das ganz Widrige, oder gar Unmögliche vermeidet.

Der leichteſte und gefälligſte Geſang iſt ohne Zweifel der, welcher durch blos reine diatoniſche Stufen des angenommenen Grundtones fortſchreitet. Dieſes beruhet auf eben dem Grunde, von dem alles Wolgefallen herkommt, das wir an der conſonirenden Harmonie haben. Denn bey dieſer diatoniſchen Fortſchreitung ſind die Verhältniſſe der Intervalle, allemal die leichteſten und faßlichſten (59).

Indeſſen geſchiehet es, ſowol bey dem Ausweichen in andre Töne, als ſonſt, wenn man fremde, der Tonart, darin man iſt, nicht zukommende Töne zu nehmen hat, daß einige Intervalle erhöhet und vertieft werden müſſen. Hiebey nun können ſolche Fortſchreitungen entſtehen, dafür man ſich hüten muß.

Die Hauptregel, die man hiebey zu beobachten hat, iſt dieſe; daß man nie durch übermäßige Intervalle fortſchreite, es ſey denn, daß das übermäßige Intervall auf einen Ton führe, von dem man gleich hernach, als von einem Subſemitonio einer neuen Tonica, eine Stufe aufwärts, auf dieſelbe ſteigen könne. Alſo wären folgende Fortſchreitungen, herauf und herunter, nicht erlaubt:



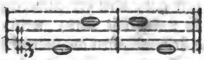
übermäß. Secunde (60). übermäß. Quarte. übermäß. Quinte. übermäß. Sexte.

Dazu

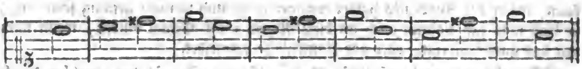
(59) Man ſehe, was hierüber oben im eilften Abſchnitt auf der 23ſten und 24ſten Seite geſagt worden.

(60) Einige Tongrübler erwähnen auch einer übermäßigen Terz, die aber im Grund etwas blos eingebildetes iſt. Man wird

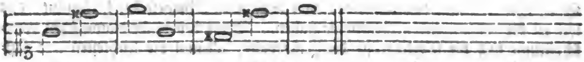
Dazu muß auch ſo gar noch die groſſe Septime gerechnet werden.



Dergleichen Fortſchreitungen haben im Heraufſteigen nur alsdenn ſtatt, wenn man von dem erhöhten Ton, als dem Subſemitonio einer Tonica, in dieſe herauftritt, wie in folgenden Beyſpielen:



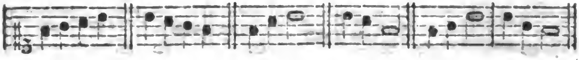
übermäß. Sec. überm. Quarte.



übermäß. Quinte. groſſe Sexte.

Die erwähnten verbotenen Fortſchreitungen durch übermäßige Intervalle werden dadurch nicht gut, daß man durch dazwiſchen liegende Töne darauf kommt; alſo würde es noch eine ſchlechte Fortſchreitung bleiben, wenn man anſtatt dieſer

dieſe nehmen wollte:



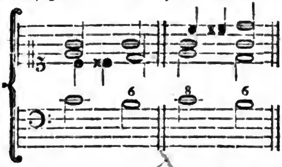
Man

wird bey keinem claßiſchen Tonſetzer jemals Intervalle, wie folgende vermeinte Terzen ſind, antreffen.

Digitized by Google

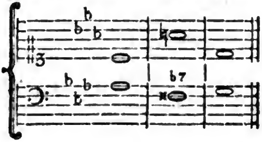
Man kann dieſe übermäßige Quarte im Auf- und Abſteigen auf dieſe Art neh- men, wenn man nur von derſelben hernach noch einen halben Ton höher oder tiefer geht, wie hier: (61)

Im bloſſen Durchgang kann die übermäßige Prime, oder in ~~der Umkehrung~~ die daher entſtehende übermäßige Octave ſtatt haben, als:



Es hat damit eben die Bewandniß, wie mit durchgehenden Tönen, die nicht zur Harmonie der Accorde gerechnet, auch im Generalbaße nicht beziffert werden. Nur in der ſchweeren Schreibart und in langſamer Bewegung hat dieſes nicht ſtatt.

Ehedem erlaubte man auch den Sprung der groſſen Sexte, weder im Auf- noch im Abſteigen: gegenwärtig aber wird er ohne Bedenken geſetzt. Nur muß man dabey wol beobachten, daß in gewiſſer Verbindung der Harmonie dieſe Sexte von dem Sänger faſt unmöglich würde zu treffen ſeyn, wie in dieſem Beyſpiele:

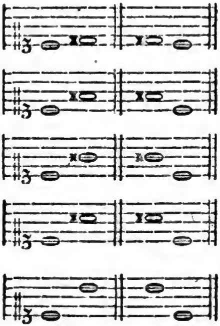


Dieſes

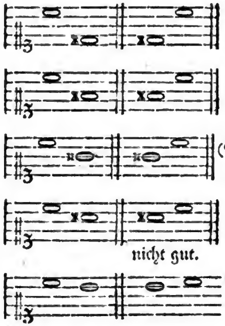
(61) Nur in der weichen Tonart, wo man nach der übermäßigen Quarte einen ganzen Ton fallen muß, hat dieſes nicht ſtatt, weil es ſehr ſchwer zu ſingen iſt. Alſo wäre folgende Fortſchreitung nicht gut.

Dieſes aber kann auch bey ſonſt erlaubten Intervallen eben ſo vorkommen. Durch die ~~Verſetzung~~ in die Octave können aus verbothenen Fortſchreitungen ſolche, die erlaubt ſind, entſtehen; wie aus folgender Vorſtellung zu ſehen:

Verbothen.



Durch die Umkehrung erlaubt.



(62)

nicht gut.

Die verminderten Intervalle geben meiſtentheils ſchlechte Fortſchreitungen: von fis nach ^{b}a zu ſteigen, oder umgekehrt von ^{b}a nach fis zu fallen, geht nicht wol an, es ſey denn, daß man im erſten Falle durch g gehe, und im andern dieſes g nach fis höre; denn dieſes fis erweckt, als das Subſemitonium von g, die Erwartung deſſelben. Demnach würden

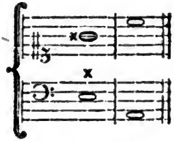
dieſe verbothene Fortſchreitungen

alſo gut ſeyn.

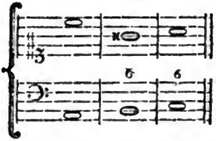
Um-

(62) Die ältern Tonlehrer verbiethen auch dieſe beyden Gänge; die neuern erlauben ſie zwar, doch iſt der erſtere c-gis, oder die verminderte Quarte herunterwärts leichter zu ſingen, als der zweyte, da ſie aufwärts genommen wird. Ehemals erlaubte man auch die Sprünge der kleinen Quinte der beyden vorhergehenden Beyſpiele nicht, die jetzt ohne Bedenken geſetzt werden.

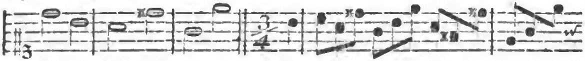
Eben ſo wird der Sprung der verminderten Quarte, als gis - c, auf= und unterwärts, leichter, wenn der Baß den Ton a, der auf gis folgen ſollte, hören läßt, wie hier:



oder auch alſo:

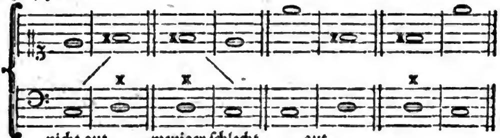


Wenn ein einſtimmiger Geſang ſo geſetzt iſt, daß er einigermaaſſen ſeine Harmonie mit ſich führet, und wie ein zwey= oder dreyſtimmiger Satz klinget, ſo ſind die verbothenen Fortſchreitungen darinn nicht mehr widrig. Alſo würden folgende Sätze angehen;



weil ſie beynahe klingen, als wenn ſie ſo geſetzt wären:

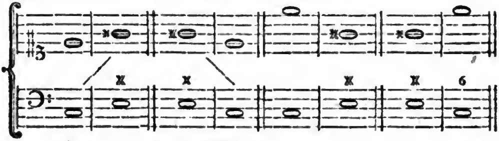
Es giebt Fälle, da zwar jede Stimme für ſich eine gute Fortſchreitung hat, wo auch die Harmonie aller Stimmen an ſich untadelhaft ſcheinet, und da dennoch die Fortſchreitung in Vergleichung zweyer Stimmen unangenehm wird, welches insgemein der unharmoniſche Querſtand genennt wird. So iſt der unharmoniſche Querſtand, der aus zwey in gerader Bewegung auf einander folgenden groſſen Terzen entſteht, die in der Gegenbewegung gut ſind, wie aus dieſen Beyſpielen zu ſehen:



nicht gut. weniger ſchlecht. gut.

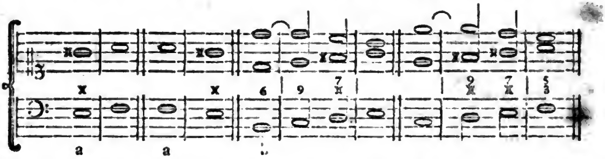
In dem erſten Beyſpiel empfindet man den Tritonus c-fis zu ſtark; etwas weniger im zweyten; aber im dritten empfindet man nichts wiedriges.

Eben dieſe Anmerkung gilt auch von folgenden Fällen, in Anſehung der übermäßigen Quinte, die in den Querſtand kömmt.

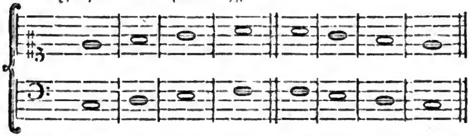


nicht gut. weniger ſchlecht. gut.

Uebrigens hat man wegen der auf einander folgenden Terzen noch zu bemerken, daß zwey groſſe Terzen auf einander folgen können, wenn die zwey Stimmen, darinn ſie vorkommen, um einen halben Ton ſteigen oder fallen, wie bey a, oder wenn eine dabey befindliche dritte Stimme eine Bindung hat, wie bey b.



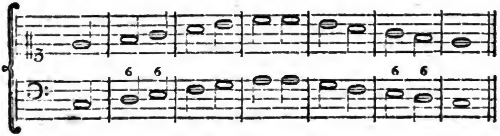
Aber am beſten klingen die Terzen, wenn die groſſe mit der kleinen, oder dieſe mit jener abwechſelt, wie in dieſem Beyſpiele:



Man hat überhaupt bey der Folge mehrerer Terzen hinter einander die groſſe Schwierigkeit, daß ſie bey dem vierſtimmigen Satz auſſerordentlich ſchweer ſo anzu-

Digitized by Google

anzubringen ſind, daß verbothene Quinten und Octaven vermieden werden. Dieſes wird jeder erfahren, der einen Verſuch macht, folgenden Saʒ vierſtimmig zu machen.



Zehnter Abſchnitt.

Von dem einfachen Contrapunkt in zwey und mehr Stimmen.

Vormals, ehe die iʒt üblichen Noten aufgekommen, wurden die Töne durch bloſſe Punkte, die auf über einander gezogene Linien geſeʒt wurden, angedeutet. Man zog ſo viel Linien über einander, als das Syſtem Sayten hatte, und zeigte jeden Ton durch einen Punkt auf der ihm zukommenden Linie an. Als man hernach zwey und mehrſtimmig ſeʒte, mußte man die Punkte, welche die Töne einer andern Stimme bezeichneten, gegen die Punkte der ſchon vorhandenen Stimme ſeʒen. Daher entſtand der Ausdruck contrapunktiren, welches ſo viel iſt, als zu einer gegebenen Stimme, noch eine oder mehrere ſeʒen. Man hat daher das Wort Contrapunkt beybehalten, welches ſo viel bedeutet, als die Kunſt nach den Regeln der guten Harmonie zu einem gegebenen einſtimmigen Geſang noch eine oder mehrere Stimmen hinzu zu ſeʒen.

Wenn man hiebey blos auf die reine Harmonie und die gute Fortſchreitung der Stimmen, ſo wie ſie einmal hingeſchrieben ſind, ſiehet, ſo nennet man dieſes den einfachen Contrapunkt; werden aber die Stimmen ſo geſeʒt, daß man eine oder mehrere, ohne die Reinigkeit der Harmonie zu verleʒen, höher oder tieffer nehmen kann, ſo daß alle Töne um eine Secunde, Terz, Quart u. ſ. f. herauf oder herunter geſeʒt werden können; ſo nennt man dieſe Art zu ſeʒen den doppelten Contrapunkt, welcher, wie leicht zu erachten, viel ſchweerer iſt, als der einfache.

In dieſem Abſchnitt iſt blos von dem einfachen Contrapunkt die Rede; von dem doppelten wird im zweyten Theile das nöthige vorgetragen werden. Der einfache Contrapunkt wird **ſchlecht** oder **gleich** genennt, wenn man auf jede Note des gegebenen Geſanges, der Cantus firmus genannt wird, in einer andern Stimme auch nur eine Note von derſelben Geltung ſetzet; eine ganze Taktnote gegen eine ganze, eine halbe gegen eine halbe u. ſ. f.: **ungleich** oder **verziehrt** heißt er, wenn man gegen eine Note des Cantus firmus mehrere Noten ſetzet. Wenn man den ſchlechten oder gleichen Contrapunkt wol verſteht, ſo hat der verziehrte wenig Schwierigkeiten. Demnach kommt es bey der Kunſt des reinen Satzes fürnehmlich auf eine fleißige Uebung in dem ſchlechten Contrapunkt an; und dieſes ſoll hier hauptſächlich unſer Augenmerk ſeyn. Wir geben angehenden Tonſetzern den Rath, ſich nicht eher mit componiren der figurirten, oder ſogenannten galanten Stücke abzugeben, bis ſie in dieſem Contrapunkt eine ſolche Uebung erlangt haben, daß ihr Satz völlig rein iſt.

Der einfache ſchlechte Contrapunkt kann zwey- drey- vier- oder mehrſtimmig ſeyn. Man thut am beſten, daß man bey dem vierſtimmigen anfängt, weil es nicht wol möglich iſt, zwey- oder dreyſtimmig vollkommen zu ſetzen, bis man es in vier Stimmen kann. Denn da die vollſtändige Harmonie vierſtimmig iſt, folglich in den zwey- und dreyſtimmigen Sachen immer etwas von der vollſtändigen Harmonie fehlen muß, ſo kann man nicht eher mit Zuverläßigkeit beurtheilen, was in den verſchiedentlich vorkommenden Fällen von der Harmonie wegzulaſſen ſey, bis man eine vollkommene Kenntniß des vierſtimmigen Satzes hat.

Dieſer Contrapunkt iſt demnach als eine Folge von vollſtändigen Accorden anzuſehen. Soll der Satz richtig und rein ſeyn, ſo müſſen 1. die Accorde in einem guten Zuſammenhang, nach den Regeln der Harmonie auf einander folgen; 2. muß jede Stimme für ſich einen flieſſenden Geſang und eine reine Fortſchreitung haben; 3. auch mehrere Stimmen zuſammen rein klingen, und in der Fortſchreitung nichts unangenehmes haben. Die Fehler gegen die Reinigkeit des Satzes kommen vornemlich von vier Urſachen her, 1. von dem Mangel des Zuſammenhanges, 2. von der unmittelbar auf einander folgenden Wiederholung vollkommener Conſonanzen, der Octaven und Quinten, die zwey Stimmen gegen einander machen, welches dem Geſang etwas leeres, unbeſtimmtes und daher unangenehmes giebt. 3. Aus den ſchweeren und unharmoniſchen Fortſchreitungen in einer Stimme, und 4. aus den unharmoniſchen Queerſtänden zweyer Stimmen.

Das wichtigſte, was zur Vermeidung dieſer Fehler zu beobachten iſt, findet man ſchon in den vorhergehenden Abſchnitten zerſtreut. Daher bleibet hier nur übrig, daß die nähere Anwendung der bereits hier und da zerſtreuten Regeln gezeiget

Digitized by Google

zeiget werde. Die meiſten Lehrer des reinen Satzes haben ſich vorzüglich angelegen ſeyn laſſen, genaue Regeln feſt zu ſetzen, wodurch der zweyte Fehler, nämlich die Fortſchreitung durch Octaven und Quinten kann vermieden werden, weil man dieſen Fehler am leichteſten begeht, und weil er den Geſang ungemein kahl und unangenehm macht.

Dieſe Regeln betreffen die Fortſchreitung oder Bewegung der Stimmen in ſo fern ſie aus einander, oder gegen einander gehen. Man findet dieſe Regeln zwar überall: doch wollen wir der Vollſtändigkeit halber dieſelben hier wiederholen.

Zwey Stimmen gehen in **gerader Bewegung** fort, wenn ſie zugleich ſteigen oder fallen; ſie gehen in der **Gegenbewegung**, wenn die eine ſteiget, in dem die andere fällt, oder wenn eine Stimme auf derſelben Höhe bleibet, in dem die andre ſteigt oder fällt. Der letztere Fall wird von einigen die Seitenbewegung genannt, er gehört aber auch zur Gegenbewegung.

Von dieſen Bewegungen ſind folgende drey Regeln zu beobachten, wodurch in den meiſten Fällen die verbothenen Octaven- und Quintenfortſchreitungen vermieden werden.

1. Von einer vollkommenen Conſonanz, nämlich einer Octave oder Quinte, zur andern, muß man durch die Gegenbewegung, oder durch die Seitenbewegung gehen.

2. Eben dieſes iſt zu beobachten, wenn man von einer unvollkommenen Conſonanz zu einer vollkommenen geht.

3. Von einer vollkommenen Conſonanz zu einer unvollkommenen, oder von einer unvollkommenen zu einer andern unvollkommenen, kann man durch alle Arten der Bewegung fortſchreiten.

Durch die Beobachtung dieſer Regeln; deſſen, was von der Vorbereitung und Auflöſung der Diſſonanzen angemerkt; und deſſen, was zur Vermeidung der unharmoniſchen Fortſchreitung und Queerſtände erinnert worden, wird der Satz von beleidigenden Fehlern rein. Aber die Beobachtung dieſer Regeln ſelbſt iſt ofte ſo ſchweer, daß man kaum ſehen kann, wie die Fehler dagegen zu vermeiden ſind. Deswegen iſt es nöthig, daß wir für dergleichen Fälle verſchiedene beſondere praktiſche Regeln anführen. Auſſer dem aber iſt der Satz, darum, daß er rein iſt, noch nicht vollkommen; er kann deſſen ungeachtet noch ſehr matt und leer ſeyn, oder verſchiedenes Hartes haben. Und auch in dieſer Abſicht hat man noch einige beſondere Regeln nöthig, die hier ſollen vorgetragen werden.

Zum voraus aber erinnern wir, daß alles, was hier angeführt wird, blos die Reinigkeit und den Wolklang betrift, und daß noch gar nicht von der Kraft des Ausdrucks die Rede ſey. Bey ein und eben derſelben Folge von Ac-

corden

corden, kann der Geſang beſſer oder ſchlechter ſeyn, je nach dem man die dazu gehörigen Töne, in Abſicht auf die Höhe, von einander entfernt, oder an einander bringt. Wenn man hiebey ohne Ueberlegung handelt, ſo kann der Geſang entweder ein verworrenes Geſchnarre werden, oder die Stimmen nehmen ſich gegen einander ſo wenig aus, daß die Harmonie nicht mehr vernehmlich wird.

Die Regeln zu guter Behandlung der engern oder zerſtreuten Harmonie ſind uns von der Natur ſelbſt an die Hand gegeben worden. Es iſt eine nunmehr ganz bekannte Beobachtung, daß der Klang einer ganz reinen Sayte, die nicht allzuhoch geſtimmt iſt, ein Gemenge von ſehr vielen Tönen ſey, die in einen einzigen Hauptton zuſammen flieſſen. Wenn man z. E. die Sayte, die den Ton des groſſen C angiebt, ſtreicht, deren Länge wir durch 1. ausdrücken wollen, ſo vermiſchen ſich mit dieſem Ton zugleich die Töne, die durch $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$ u. ſ. f. müßten ausgedrückt werden. Man ſtelle ſich folgende Reihe von Zahlen vor, deren jede die Länge einer Sayte, und den ihr zukommenden Ton ausdrückt:

1,	$\frac{1}{2}$,	$\frac{1}{3}$,	$\frac{1}{4}$,	$\frac{1}{5}$,	$\frac{1}{6}$,	$\frac{1}{7}$,	$\frac{1}{8}$,	$\frac{1}{9}$,	$\frac{1}{10}$,	$\frac{1}{11}$,	$\frac{1}{12}$,	$\frac{1}{13}$,	$\frac{1}{14}$,	$\frac{1}{15}$,	$\frac{1}{16}$,
C,	c,	g,	$\overline{c}$,	$\overline{e}$,	$\overline{g}$,	$\overline{i}$,	$\overline{\overline{c}}$,	$\overline{\overline{d}}$,	$\overline{\overline{e}}$,	*	$\overline{\overline{g}}$,	*	$\overline{\overline{i}}$,	$\overline{\overline{h}}$,	$\overline{\overline{\overline{c}}}$,
$\frac{1}{17}$,	$\frac{1}{18}$,	$\frac{1}{19}$,	$\frac{1}{20}$,	$\frac{1}{21}$,	$\frac{1}{22}$,	$\frac{1}{23}$,	$\frac{1}{24}$,	$\frac{1}{25}$,	$\frac{1}{26}$,	$\frac{1}{27}$,	$\frac{1}{28}$,	$\frac{1}{29}$,	$\frac{1}{30}$,	$\frac{1}{31}$,	$\frac{1}{32}$,
$\overline{\overline{\overline{cis}}}$,	$\overline{\overline{\overline{d}}}$,	$\overline{\overline{\overline{dis}}}$,	$\overline{\overline{\overline{e}}}$,	*	*	*	$\overline{\overline{\overline{g}}}$,	$\overline{\overline{\overline{gis}}}$,	*	*	$\overline{\overline{\overline{i}}}$,	*	$\overline{\overline{\overline{h}}}$,	*	$\overline{\overline{\overline{\overline{c}}}}$,

Alle dieſe Töne, wovon die meiſten mit denen, die wir in unſerm temperirten Syſtem haben, ziemlich genau überein kommen, klingen in dem Ton C, und eben dieſe harmoniſche Vermiſchung macht ohne Zweifel die Annehmlichkeit des Klanges aus.

Man kann hieraus abnehmen, daß der Wolklang es erfordere, daß tiefere Töne weiter aus einander zerſtreut, höhere aber näher an einander gebracht werden müſſen. Die Natur läßt zwiſchen C und c nichts hören; zwiſchen c und $\overline{c}$ nur einen Ton g, die Quinte von c; zwiſchen $\overline{c}$ und $\overline{\overline{c}}$ drey andre; zwiſchen $\overline{\overline{c}}$ und $\overline{\overline{\overline{c}}}$ aber eine Menge andrer, die nur um halbe Töne von einander liegen; und noch näher an einander liegen die, welche man zwiſchen $\overline{\overline{\overline{c}}}$ und $\overline{\overline{\overline{\overline{c}}}}$ höret.

Dieſem Wink der Natur muß der Tonſetzer folgen, und die Töne in der Tiefe aus einander, in der Höhe aber enge an einander bringen. Zwiſchen dem tiefſten Baßton und deſſen Oktave muß kein andrer ſtehen, und dieſer Octave

muß

Digitized by Google

muß keiner näher kommen, als eine Quinte, der dritten Octave keiner näher als eine Terz: höher kann die Harmonie enger ſeyn. In der doppelt geſtrichenen Octave kann man ſchon durchgehende Secunden, und in der dreygeſtrichenen durchgehende halbe Töne anbringen.

In der Höhe iſt es zwar nicht allezeit möglich die Töne ſo enge zuſammen zu halten, als die vorhergehende Vorſtellung der harmoniſchen Töne anzeiget. Man lerne daraus nur überhaupt, daß das Enge der Harmonie in den hohen Stimmen vorzüglich müſſe geſucht werden. Am ſchlechteſten würde es ſeyn, wenn man die unterſte Mittelſtimme nahe an den Baß, und die zwey oberſten weit von der dritten Mittelſtimme bringen wollte. Wenn man nöthig hat mit den oberſten Stimmen ſehr hoch zu ſteigen, ſo müſſen ſo wol die unterſte Mittelſtimme, als der Baß, ebenfalls in die Höhe gerückt werden. Ueberhaupt kann der Baß nicht wol über zwey Octaven von der äuſſerſten Stimme entfernt ſeyn; es ſey denn, daß bey vielſtimmigen Sachen der Raum zwiſchen der tiefſten und höchſten Stimme durch viele Mittelſtimmen ausgefüllt werde.

Dieſes ſey von der engen und zerſtreuten Harmonie geſagt.

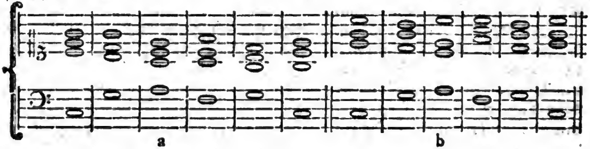
Nächſt dieſem hat man bey dem vierſtimmigen Satze noch auf folgende Hauptpunkte Achtung zu geben. 1) Daß die Harmonie bey gutem Zuſammenhang, die gehörige Abwechslung und Mannigfaltigkeit habe. 2) Daß die Fortſchreitung ſowol ~~ſowol~~ in allen Stimmen zugleich, als in jeder einzelen Stimme, rein ſey. 3) Daß jede Stimme für ſich einen leichten und flieſſenden Geſang habe, alle zugleich aber ſich gut vereinigen. Jeder dieſer drey Punkte verdienet etwas ausführlicher betrachtet zu werden.

1) Wie die Harmonie in einer Periode vollkommen zuſammenhangend könne gemacht werden, iſt oben im ſechſten Abſchnitt ſchon umſtändlich gezeiget worden (63). Ueber die Abwechslung und Mannigfaltigkeit derſelben iſt auch ſchon angemerkt worden, daß man mit wenigen Grundaccorden und deren Verwechslungen, ſchon ziemlich lange Perioden machen könne (64). Wir empfehlen dem angehenden Componiſten dieſes zur ernſtlichen Ueberlegung, damit er ſich vor der ekelhaften Monotonie hüte, in welche ſo viel neuere Tonſetzer zu fallen pflegen, da ſie viele Takte hindurch auf einer Harmonie liegen bleiben, einen Dreyklang behalten, oder ihn höchſtens mit dem Sextenaccord umwechſeln laſſen, und bisweilen durch eine lange Reihe von Takten, mit der Harmonie nicht von der Stelle kommen können. Anfängern zu gefallen, wollen wir nur durch ein paar

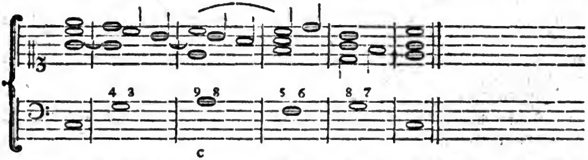
(63) Auf der 91. 92. und 93. Seite. (64) S. 101. 102.

Digitized by Google

paar Beyſpiele das, was vom Zuſammenhang und der Mannigfaltigkeit der Harmonie erinnert worden, deutlich machen. Man ſehe alſo folgende drey Beyſpiele, a, b und c.



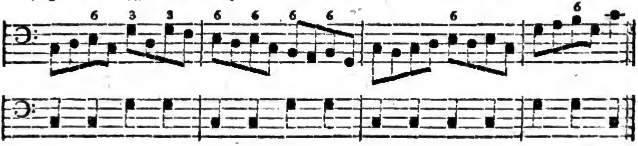
a b



c

In dem erſten fehlt der Zuſammenhang der Harmonie, weil man auf jedem Accord ſtille ſtehen kann, indem allezeit vollkommene Conſonanzen in der obern Stimme ſtehen, wodurch das Gehör auf jeder Harmonie, als auf einem Schluß befriediget wird, folglich kein Grund vorhanden iſt, etwas weiter zu erwarten. Im zweyten Beyſpiel iſt die Harmonie zuſammenhangender, weil die obere Stimme meiſtentheils die Terzen der Grundtöne hat, welche nicht beruhigend genug ſind, folglich eine weitere Fortſchreitung erwarten laſſen. Noch enger iſt aber die Verbindung in dem dritten Beyſpiel, wegen der vorkommenden Bindungen oder Vorhalte.

Was über den Mangel der Mannigfaltigkeit erinnert worden, wird aus folgenden Beyſpielen deutlich werden.

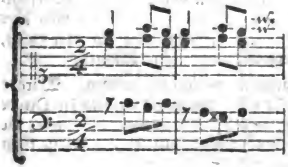


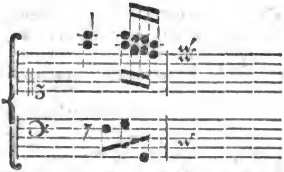
Ein Baß mit dieſer Bezifferung, wie er hier iſt, läßt dem Gehör immer nur eine Wiederholung derſelben Harmonie hören, was für Abwechslung auch das Auge darinn zu ſehen glaubt. Er klingt im Grunde nicht viel anders, als wenn er ſo geſpielt würde, wie er unten im Grundbaße geſchrieben iſt.

Man muß bedenken, daß auch da, wo eine Melodie denſelben Ton etlichemal hinter einander wiederholt, die Harmonie doch hinlänglich könne abgewechſelt werden, indem derſelbe Ton bald die Terz, bald die Sexte, Quinte oder Octave deſſelbigen, oder ander Grundtöne ſeyn kann, und daß daher immer neue Harmonien ſtatt haben. Wer der Harmonie mächtig iſt, kann bey Wiederholungen derſelben melodiſchen Stellen immer andere Harmonien, oder doch Verſetzungen der erſtern nehmen (65). Man kann ſogar zu einerley Melodie die Harmonie der übrigen Stimmen aus verſchiedenen Tonarten nehmen. Da man alſo Mittel genug hat, Mannigfaltigkeit zu erhalten, ſo iſt das Monotoniſche der Harmonie um ſo viel weniger zu verzeihen.

Man hat bisweilen Melodien, dazu ſich derſelbige Baßton einige Takte hindurch, ohne langweilig zu werden, beybehalten läßt. In dieſem Falle hat man ſich vor der übeln Gewohnheit ſchlechter Componiſten zu hüten, die die Baßtöne, welche nach Beſchaffenheit der Sachen, aus halben, oder viertel, oder

(65) Die Kenntniß des doppelten Contrapunkts dienet vornemlich zur Erleichterung dieſer Mannigfaltigkeit der Harmonie. Wir wollen hierüber nur ein einziges Beyſpiel anführen. Folgender Satz von dem Capellmeiſter Graun iſt ſehr angenehm:





würde man im zweyten Takt den Baß des erſten wiederholen, ſo würde dieſe Stelle alle Schönheit verlieren. Man ſieht, daß bey Wiederholung derſelben Töne in den Oberſtimmen, jeder Baßton um eine Terz tieffer genommen iſt. Dieſe Verſetzung gründet ſich auf den Contrapunkt in der Decime.

achtel Noten beſtehen ſollten, in Viertel, Achtel und Sechszehntheile verwandeln, wodurch die Begleitung des Baßes zu eine Art des Trommelſchlagens wird.

Einige groſſe Componiſten laſſen bisweilen denſelbigen Baß viele Takte lang liegen, aber man unterſuche nur die obern Stimmen, ſo wird man finden, daß eine reitzende Mannigfaltigkeit und Abwechslung der Harmonie auf dieſelben Grundtöne gebaut iſt. Man muß ſich alſo nicht einbilden, daß überall, wo man etwa in einer oder in zwey Stimmen dieſelbigen Noten einigemal wiederholt ſieht, auch ein Mangel an Mannigfaltigkeit der Harmonie ſey. Groſſe Harmoniſten wiſſen auch hier, wo das Auge einerley zu ſehen glaubt, das Ohr durch Mannigfaltigkeit zu rühren; die aber, die dieſes nicht verſtehen, ſuchen vergeblich ihre langwierige Monotonie durch immerwährendes Abwechſeln mit Piano oder Forte erträglich zu machen. Aber in der höchſten Stimme muß man ſich hüten, einen Ton allzulange anhalten, oder wiederholen zu laſſen. Ueber zwey, oder höchſtens vier Takte, geht es nicht an.

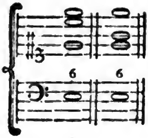
Wegen der guten Abwechslung der Harmonie kann man jungen Tonſetzern nie genug empfehlen, daß ſie die vielſtimmigen Sachen eines Händels, Bachs und Grauns, mit anhaltendem Fleiſſe ſtudiren. Ehe ſie aber dieſes mit dem erwünſchten Erfolg thun können, muß ihnen der doppelte Contrapunkt geläufig ſeyn.

2) Die Reinigkeit der Fortſchreitung, ſowol jeder einzelen, als aller vier Stimmen zugleich, beruhet gröſſtentheils auf die genaue Beobachtung der allgemeinen Regeln über die Fortſchreitung (S. 143.) und der beſondern Regeln, die in einigen vorhergehenden Abſchnitten, bereits angezeiget worden ſind. Wenn alſo die Diſſonanzen gehörig vorbereitet und aufgelöſt werden; wenn man die im neunten Abſchnitt gegebenen Lehren über die harmoniſche und unharmoniſche Fortſchreitung wol beobachtet; wenn man endlich das, was im vierten Abſchnitt über jeden vierſtimmigen Accord, von Weglaſſung einiger und Verdopplung andrer Intervalle, zur Vermeidung verbotener Quinten und Octaven, ſo ausführlich vorgeſchrieben worden iſt, ſich recht bekannt gemacht hat, ſo hat man über dieſen Punkt wenig mehr zu wiſſen nöthig. Wir wollen alſo hier nur noch einige, in dem vorhergehenden nicht vorgekommene Beobachtungen anführen.

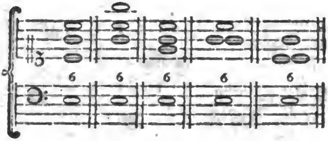
Die Terz kann niemal aus der Harmonie weggelaſſen werden. Woraus denn folget, daß in dem vierſtimmigen Satze bey dem Sextenaccord die Octave vom Baße nicht könne verdoppelt werden, weil dadurch entweder die Sexte, die dieſem Accord weſentlich iſt, oder die Terz müßte weggelaſſen werden. Alſo kann man die erſte Verwechslung des Dreyklanges C nicht ſo nehmen:

zweymal

Digitized by Google



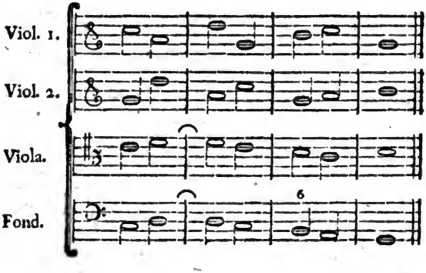
aber wol alſo:



Mehrere hinter einander folgende Quarten müſſen nicht angebracht werden, wenn die unterſte Mittelſtimme von den beyden oberſten entfernt iſt, und dem Baße nahe liegt. Sie beleidigen in ſolchem Fall eben ſo ſehr, als hinter einander folgende Quinten. Wenn aber alle Oberſtimmen nahe an einander, und ſämtlich vom Baß weniger entfernt ſind, ſo kann man ſo viel Quarten hinter einander ſetzen, als man will.

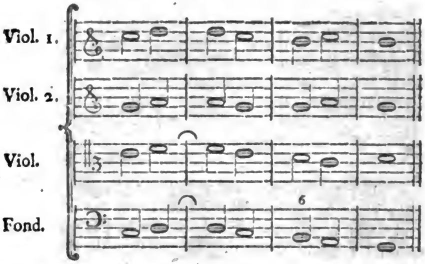
Es trift ſich zuweilen, daß man verbothene Octaven und Quinten zu hören glaubet, ob ſie gleich in den Noten nicht können entdeckt werden. Dieſes kann geſchehen, wenn die zwey oberſten Stimmen von einerley Inſtrument geſpielt werden, da das Gehör bisweilen die erſte und zweyte Violin mit einander verwechſelt. Wir wollen nur ein Beyſpiel zur Warnung für den Componiſten herſetzen.

Folgender Satz



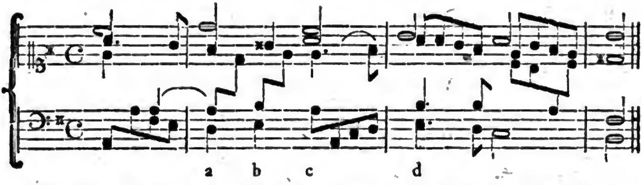
 klinget,

klinget, als wenn er alſo geſetzt wäre:



So ſehr man ſich im vierſtimmigen Satz für verbothenen Quinten und Octaven zu hüten hat, ſo giebt es doch auch Fälle, wo man ſie ſetzen kann, weil ihre üble Würkung kann vermindert werden.

So kann man mehrere Quinten nach einander ſetzen, wenn man von den Quinten vier Töne aufwärts ſteiget, fürnemlich wenn dieſe Quinten in dem Tenor gegen den Baß ſtehen, wie in folgendem Beyſpiele:

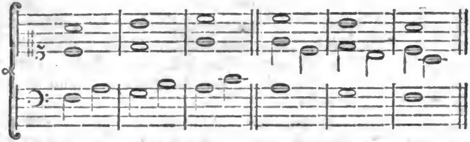


Hier ſiehet man bey a, b, c und d Quinten, da bey a die Quinte vom Baß um vier Töne ſteigt, ſo erlaubet dieſes die folgende Quinte bey b, und da auch dieſe um vier Töne ſteiget, ſo wird die folgende bey c erlaubt. Bey d iſt wieder eine, welche durch die durchgehende Baßnoten kann entſchuldiget werden. Hier aber iſt bey den Quartquintenaccord, die Quinte des Baſſes verdoppelt worden; weil man dadurch zwey Quinten, welche im Diſcant und Tenor entſtanden wären, wenn man die Octave des Baſſes genommen hatte, entgangen iſt.

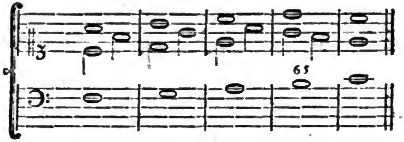
Der-

Digitized by Google

Dergleichen Quinten alſo, erlauben ſich auch gute Harmoniſten, wiewol nur als einen Nothfall. Wir führen dieſes deswegen an, damit nicht junge Componiſten, wenn ſie etwa bey groſſen Meiſtern dergleichen Stellen antreffen, ſich einbilden man habe nicht nöthig, ſo gar ſtreng auf die Reinigkeit zu ſehen. Jene groſſe Componiſten wiſſen die Fehler, welche die Noth von ihnen gleichſam erpreßt, zu bedecken. Man muß aber, wo man auf ſolche Stellen kommt, wol in Acht nehmen, wie ſie von ihnen behandelt worden. Man würde alſo folgende Quinten

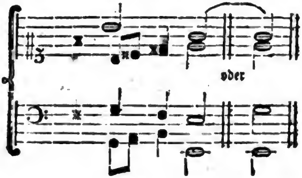


vergeblich damit entſchuldigen, daß man bey einem groſſen Meiſter folgende Stelle gefunden hat:



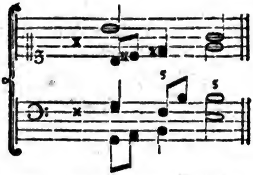
Jedoch, obgleich durch ſolche Quartenſprünge die verbothenen Quinten und Octaven im vierſtimmigen Satz erträglich werden, ſo thut man doch beſſer, wenn man ſich auch davor hütet, und lieber an der Harmonie etwas fehlen läßt, alſo würde

dieſer Satz



dieſem

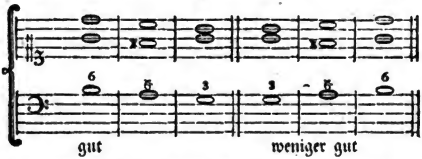
dieſem vorzu- ziehen ſeyn.



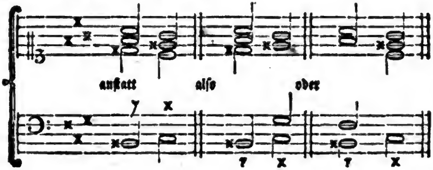
Im dreyſtimmigen Satz wird die unangenehme Würkung der Quinten und Octaven, durch erwähnte Quartenſprünge nicht mehr bedeckt. Sie ſind alſo auf dieſe Art nur etwa in künſtlichen Contrapunkten zuläßig. Hingegen kann man ſie in mehr als vierſtimmigen Satze ohne Bedenken ſetzen; doch ſind ſie in der Gegenbewegung allemal am beſten.

Zwey Quinten, davon die eine vollkommen, die andere aber eine kleine Quinte iſt, werden ohne Bedenken nach einander geſetzt, beſonders im Abſteigen,

wie hier:

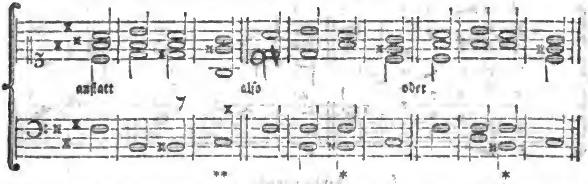


Doch hat J. S. Bach ein ſo zärtliches Gehör gehabt, daß ihn bisweilen auch dieſes beleidiget hat. Wir finden daher, daß er durch Verdoppelung der Quinte bey dem Dreyklang die vollkommene Quinte nach der kleinen vermieden hat, wie aus nachſtehenden Beyſpiel zu ſehen iſt:

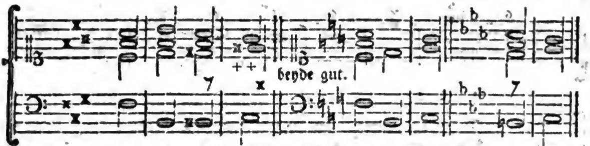


Die

Die zweyte Art zog der Capellmeiſter Graun der erſtern vor, zumal, wenn in der Vorzeichnung die kleine Terz vom Baße nicht war, ſondern erſt durch ein x aus der verminderten Terz die wahre kleine Terz mußte gemacht werden. Er verdoppelte lieber die kleine Quinte bey * als die groſſe bey **.

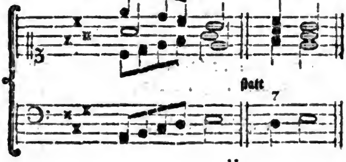


Einige ſuchen in gewiſſen Fällen den verbothenen Quinten dadurch zu entgehen, daß ſie zwey Stimmen zugleich in die Terz treten laſſen. Wenn dieſes aber die groſſe Terz iſt, zumal wenn ſie zufällig und erſt durch x hervorgebracht wird, wie in nachſtehendem Beyſpiel im letzten Takt, ſo iſt dieſe Methode nicht gut.

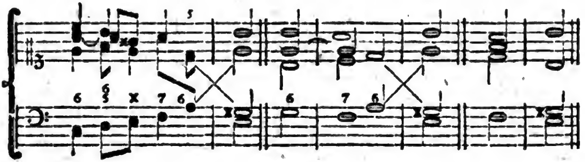


Ohne dem aber wäre die nächſte Stimme über dem Baße, wie ſie hier ſteht, nicht zu ſingen. + +

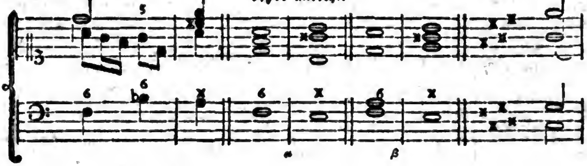
Ein beſonderer, aber erlaubter Fall, Quinten und Octaven in der Gegenbewegung zu ſetzen, um dadurch offenbaren Quinten zu entgehen, iſt folgender:

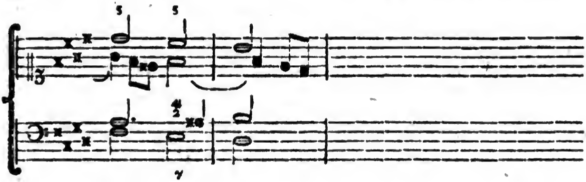


Durch das Ueberſteigen zwoer Stimmen kann man auch verbothene Quinten vermeiden, wie folgende Beyſpiele zeigen, wo man ohne dieſes eine verbothene Fortſchreitung in die übermäßige Secunde α oder Quarte β zulaſſen müßte.



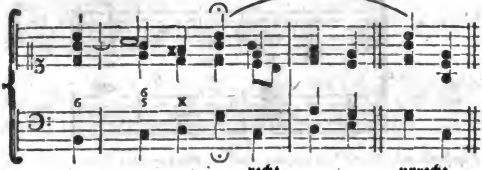
beyde unrecht.



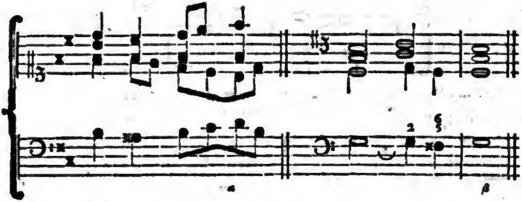


Bey γ ſind zwar zwey vollkommene Quinten, welche nur mit der Secundenfortſchreitung da ſtehen, die aber wegen des dißonirenden Secundenaccords gar nicht widrig ſind.

Das Ueberſteigen zweyer Stimmen iſt erlaubt, einmal wenn man Octaven und Quinten entgehet,



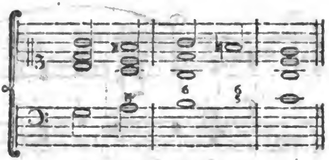
hernach wenn durch das Ueberſteigen des Baßes der Dreyklang oder deſſen erſte Verwechslung der Sextenaccord entſtehet, wie bey α. Nur denn nicht, wenn durch die Herunterſetzung des Tenors der Quartſextenaccord am Ende einer Periode entſteht, wie bey β.



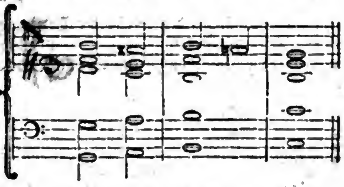
In dem Fall, wo der conſonirende Quartſextenaccord in der Mitte einer Periode geſetzt werden kann, iſt es einerley, ob der Baß oder Tenor den tiefſten Ton habe.

Jene Einſchränkung beziehet ſich nur auf ſolche Fälle, wo z. Ex. ein Chor von vier Singſtimmen ohne Orgel mit 16 Fußton oder Violon geſungen wird.

Indeſſen kann auf eine ähnliche Art ohne Fehler der Tenor unter den Baß treten, wenn nur entweder ein Violon, oder auf der Orgel ein tiefferer Baß dem höhern zur Bedeckung dienet. So würde folgendes Beyſpiel ohne Violon falſch, und mit einem Violon gut ſeyn.



Dieſes würde mit Bedeckung eines tieffern Baßes alſo ſtehen.



Wie man in dem ſogenannten bunten Contrapunkt noch mehrere Freyheiten nehmen könne, wird in den nächſten Abſchnitt gezeigt werden.

Diejenigen Quinten und Octaven, die bey Inſtrumenten oder Singſtimmen, durch Ueberſichtreten vermieden werden, können auf Orgeln, Flügeln oder Clavieren auf dieſe Art nicht vorkommen, weil man da das Ueberſpringen der Stimmen nicht merket.

3) Aber die höchſte Reinigkeit des Satzes, macht den vierſtimmigen Geſang noch nicht vollkommen; jede Stimme muß auch für ſich einen eigenen und flieſſenden Geſang haben, und alle Stimmen zugleich müſſen ſich angenehm vereinigen.

Zuerſt alſo muß jede Stimme ihren eigenen und flieſſenden Geſang haben. Man muß ſich nicht einbilden, vierſtimmig geſetzt zu haben, wenn man mehrere Stimmen Octavenweiſe mit einander gehen läßt (66). Es iſt vielleicht in der

(66) Man ſieht bisweilen Stücke, die das Anſehen haben, als wenn ſie aus ſehr vielen Stimmen beſtünden, die aber im Grunde nur drey- oder vierſtimmig ſind. Der Alt geht mit dem Baß, und der Tenor mit dem Diſcant Octaven weis. Auf dieſe

der ganzen Wiſſenſchaft des Satzes nichts ſchweereres als dieſes, daß jede der vier Stimmen nicht nur ihren eigenen flieſſenden Geſang habe, ſondern, daß auch in allen einerley Charakter beybehalten werde, damit aus ihrer Vereinigung ein einziges vollkommenes Ganzes entſtehe. Hierinn hat der verſtorbene Capellmeiſter Bach in Leipzig vielleicht alle Componiſten der Welt übertroffen; deswegen ſowol ſeine Choräle, als ſeine gröſſern Sachen allen Componiſten, als die beſten Muſter zum fleißigen Studio, höchſtens zu empfehlen ſind (67). Auch geübte Componiſten werden ſich leichter davon überzeugen können, wenn ſie verſuchen werden, zum Baß und Diſcant eines ſeiner Choräle, einen Alt und Tenor zu ſetzen, und dieſe Stimmen eben ſo ſingbar, und für den Ausdruck ſo gut zu machen, als die beyden andern ſind.

Der gute Geſang jeder Stimme hängt hauptſächlich von leichten Fortſchreitungen kleiner Intervalle ab. Wo viel groſſe Sprünge in einer Stimme vorkommen, da verliert der Geſang ſeine Anmuthigkeit, und die Stimmen laufen durch einander, daß das Ohr ganz verwirrt wird. Da es unmöglich iſt, das, was hiezu erfordert wird, in Regeln zu faſſen, ſo iſt der beſte Rath, den wir angehenden Componiſten geben können, dieſer; daß ſie die Arbeiten unſrer gröſzten claßiſchen Componiſten mit anhaltendem Fleiſſe ſtudiren, und ſich dieſelben zu Muſtern nehmen. Wir wollen nur durch ein einziges Beyſpiel zeigen, wie widrig und unſingbar gewiſſe verbothene Fortſchreitungen ſind. Man unterſuche

dieſe Weiſe könnte man leicht einem in der That nur dreyſtimmigen Satz das Anſehen geben, als ob er aus 10, 12 und mehr Stimmen beſtünde. Man nehme z. B. folgende Einrichtung:

Gegen den erſten Diſcant gienge
die erſte Hoboe } im Einklang,
die erſte Violin }
die erſte Flöte eine Octave höher,
der erſte Tenor } eine Octave tiefer,
das erſte Waldhorn }

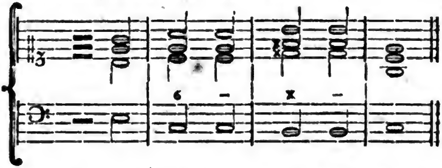
Gegen den zweyten Diſcant oder Alt
die zweyte Hoboe } im Einklang,
die zweyte Violin }
die zweyte Flöte eine Octave höher.
der zweyte Tenor } eine Octave tiefer,
das zweyte Horn }
der Singbaß meiſtens mit dem zweyten Tenor im Einklang gegen den Baß,
die Viola eine Octave höher.
der Violon eine Octave tiefer,

So hätte man dem Anſehen nach ſechszehn Stimmen, die im Grunde nur drey Stimmen ausmachen.

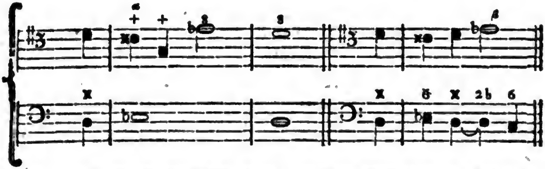
(67) Wegen des groſſen Nutzens, den junge Componiſten aus den Werken dieſes groſſen Mannes ſchöpfen können, habe ich mich entſchloſſen mit nächſtem eine Sammlung von hundert Chorälen von demſelben durch den Druck bekannt zu machen.

Digitized by Google

in dem nachſtehenden Beyſpiele, welches aus dem Liede, **von Gott will ich nicht laſſen**, genommen iſt, die Tenorſtimme, ſo wird man empfinden, daß ſie auf dieſe Art faſt unmöglich würde zu ſingen ſeyn.



Von c̄ des zweyten Takts nach dis̄ im dritten, iſt eine übermäßige Secunde, und in der nehmlichen Stimme vom dritten zum vierten Takt vom dis̄ nach g herunter eine übermäßige Quinte, und zu gleicher Zeit im Alt von fis̄ nach c herunter eine übermäßige Quarte. In folgendem Exempel iſt bey α die Fortſchreitung vom cis̄ nach deſſen verminderten Terz ♭e, ohnerachtet g welches ebenfalls ein verbotener Quartenſprung iſt, dazwiſchen kommt, höchſt falſch und unmöglich zu ſingen; weil nach dieſem cis erſt die Harmonie d, als wovon es das Subſemitonium iſt, folgen muß, ehe man von demſelben zum ♭e gehen kann, wie bey β; die Octaven nicht gerechnet, welche in dem erſten Exempel von ♭e nach d mit dem Baße folgen.



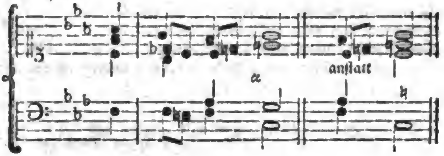
Ob gleich hier nur noch von dem ſchlechten Contrapunkt die Rede iſt, da Note gegen Note geſetzt wird, ſo kann doch zum voraus erinnert werden, daß es ſehr übel gethan iſt, wenn in vier, oder auch in dreyſtimmigen Sachen, eine Stimme ſo geſetzt wird, daß ſie ſehr vor den andern hervorſticht, wodurch geſchiehet, daß dieſe ihr gleichſam nur zur Begleitung dienen; denn dieſes ſtreitet

ganz

ganz wieder die Natur des vielſtimmigen Satzes [68]. Die Stimmen müſſen, ſo viel immer möglich iſt, einander an Schönheit gleich kommen.

Indeſſen iſt doch vorzüglich darauf zu ſehen, daß die oberſte Stimme gegen den Baß die höchſte Reinigkeit und die reitzendſte Harmonie habe. Denn das Gehör iſt für die höchſten Töne am empfindlichſten. Am beſten ſchicken ſich für die oberſte Stimme die Terzen und Sexten, die man wechſelsweiſe nehmen kann. Hier und da kann man die Quinte, noch ſeltener aber die Octave nehmen. Die größten Harmoniſten behaupten, daß die Harmonie auch bey ſehr vielſtimmigen Sachen immer etwas leide, wenn die Octave des Baßes in der äuſſerſten Stimme liegt. Indeſſen kann es nicht allemal, ohne dem flieſſenden Geſang irgend einer Stimme zu ſchaden, vermieden werden.

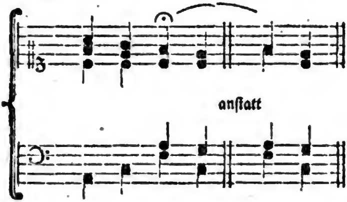
In der oberſten Stimme müſſen auch die bloß durchgehenden Octaven und Quinten gegen den Baß ſorgfältig vermieden werden. Dieſe groſſe Sorgfalt hat man in Anſehung der obern Stimmen gegen die Mittelſtimmen eben nicht nöthig; wiewol einem feinen Gehör auch da durchgehende Quinten fühlbar ſind. Man findet ſogar, daß der ſelige Bach verdeckte Quinten zuweilen in den Mittelſtimmen vermieden hat, und ſtatt der Octave beym ordinairen Accorde die Quinte verdoppelt hat, wie bey α



Ob

(68) Man ſieht bisweilen Trio, wo die erſte Stimme die übrigen vollkommen verdunkelt, ſo daß die andern ohne Geſang und Zuſammenhang ſind. In dieſen Fehler fallen inſonderheit die Componiſten am meiſten, die vornämlich die Stimme und das Inſtrument, ſo ſie ſelber ſpielen, in einem recht glänzenden Lichte zeigen wollen. Sie bedenken aber nicht, daß die, welche die andere Stimmen haben, in ſolchen Fall unmöglich mit der gehörigen Empfindung ſpielen können. Wie ſoll man gut ſpielen, wenn in der ganzen Stimme, die man hat, nichts von dem Affekt, und dem wahren Ausdruck des Stücks liegt, und dieſes allein in einer einzigen Stimme zuſammengebracht iſt?

Ob man gleich nach der groſſen Terz von der Dominante eines Tones, lieber am Ende die Octave verdoppelt, ſo iſt man dennoch zuweilen verpflichtet, ohne auf den guten Geſang zu ſehen, die Quinte ſtatt der Octave zu nehmen, um den darauf folgenden Octaven gegen den Baß zu entgehen.

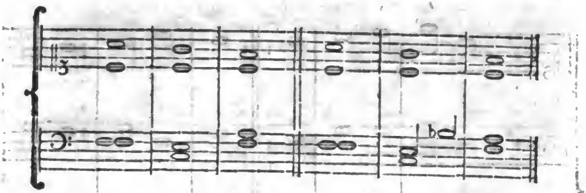


Da man vornehmlich auf den guten Geſang in jeder Stimme zu ſehen hat, und, wie bekannt, die groſſe Terz von der Dominante in die Octave des folgenden Baßtones am reinſten und gefälligſten tritt, ſo ſuchet man lieber vorher die Harmonie ſo einzurichten, daß man nicht in Verlegenheit komme. Man höre Choräle mit Poſaunen und Zinken oder Trompeten den Diſcant blaſen, die Altpoſaune habe die erwähnte Terz der Dominante, wie widrig es alsdenn klinget, wenn ſie nicht über ſich in die Octave vom Baße tritt.

Da die Altpoſaune nach dem Zinken ſehr deutlich ins Gehör fällt, ſo iſt nichts unausſtehlicher, als wenn erwähnte Terz ſtatt einen halben Ton über ſich zu treten, eine groſſe Terz unter ſich tritt, in welchem Falle ſie einen Sänger ſehr widrig und unſingbar wird.

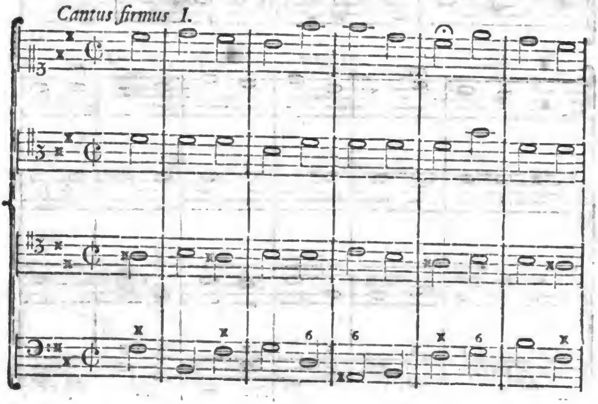
Diejenigen Choräle, wo der Alt auf ſolche Art von der Terz der Dominante eine groſſe Terz unter ſich tritt, kommen nur in den Fällen vor, da die Chöre ſehr ſtark, oder mit Inſtrumenten zugleich beſetzt ſind; aber blos für 4 Sänger machet es die widrigſte Würkung, weil die Stimme des Altiſten, eben ſo merklich zu hören iſt, als die Altpoſaune bey dem Zinken. In der nächſten Stimme, nämlich Tenor, iſt die Terz mehrerer Freyheit berechtiget.

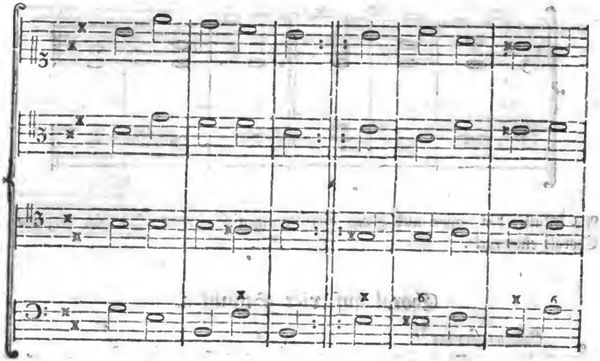
Digitized by Google

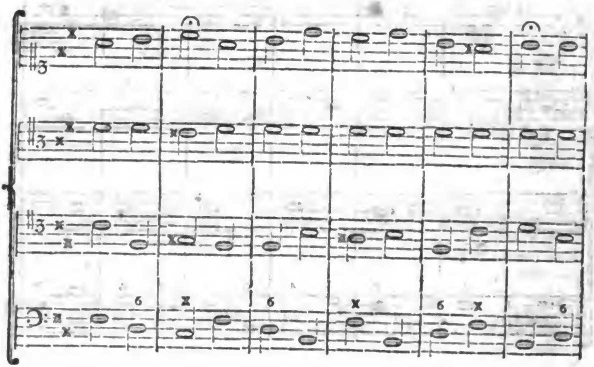


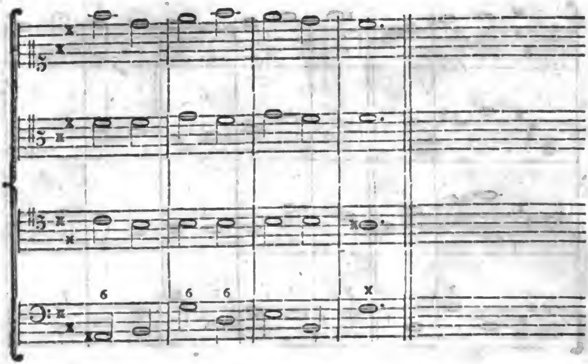
Als Muſter des reinen und guten vierſtimmigen Geſanges, ſind hier folgende Choräle eingerückt.

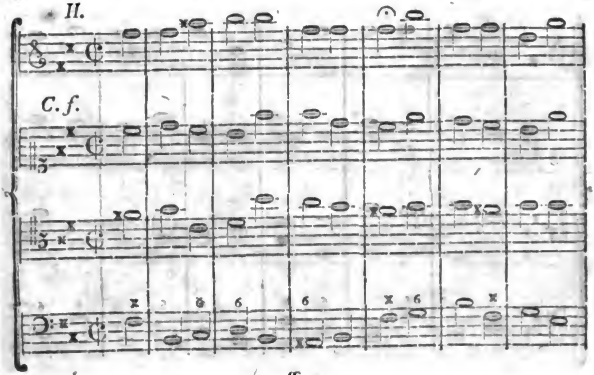
Choral auf vier Stimmen.

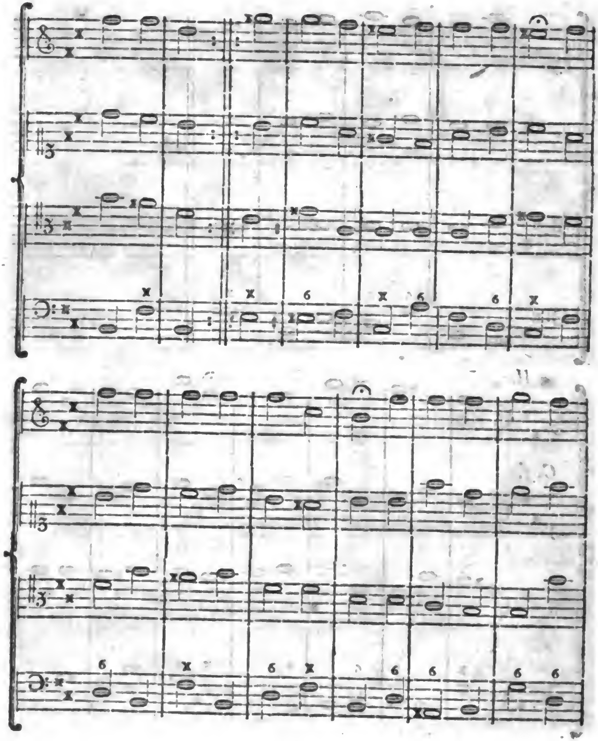



6
6
6
6
6
6
6

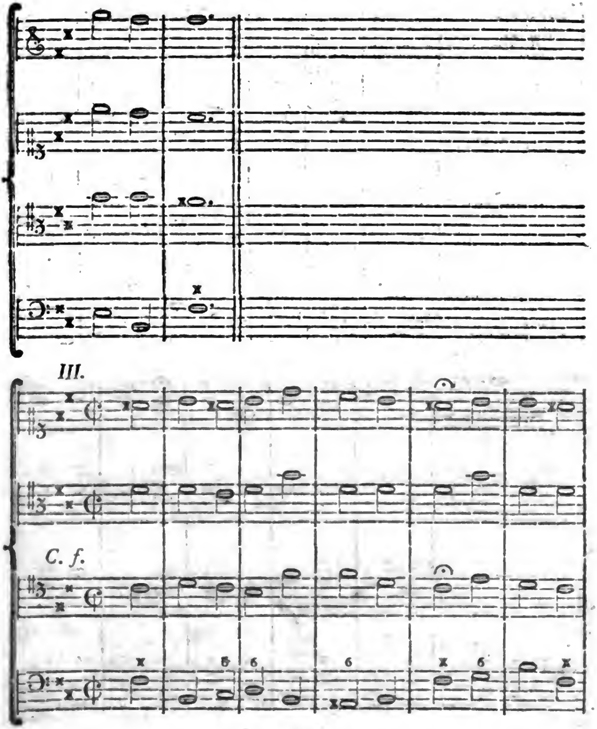


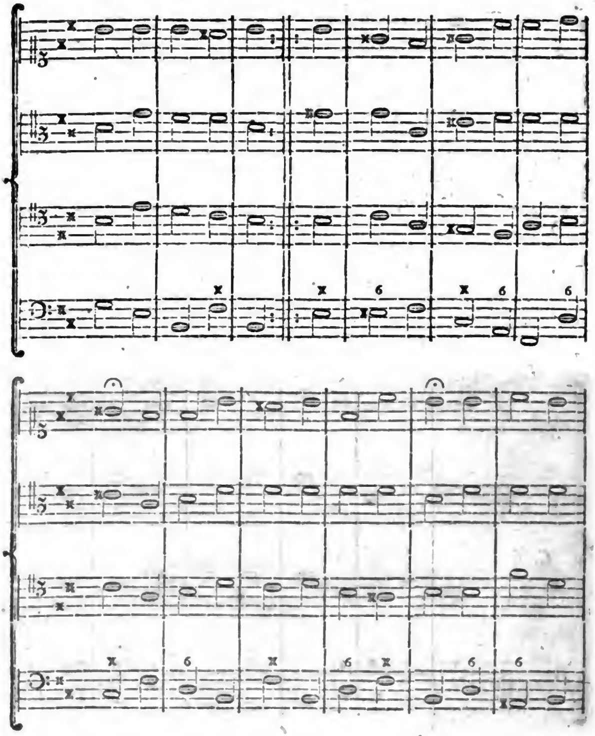



II.
C. f.

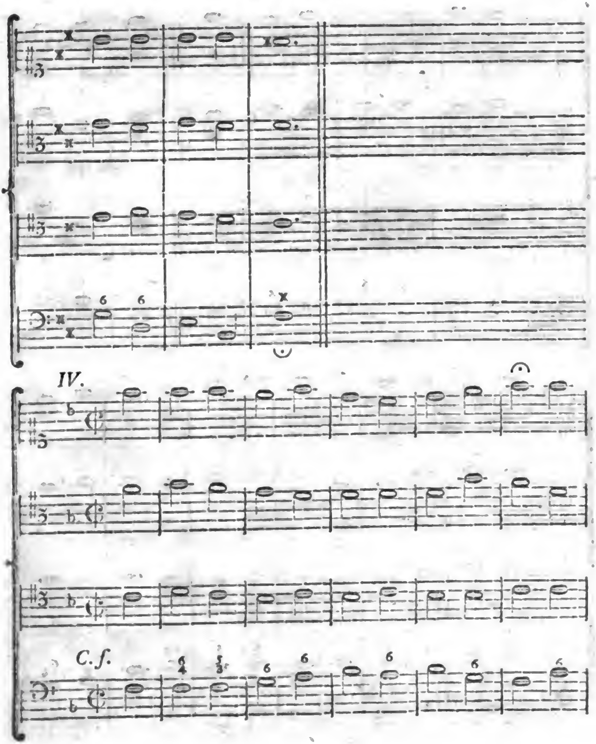


Digitized by Google

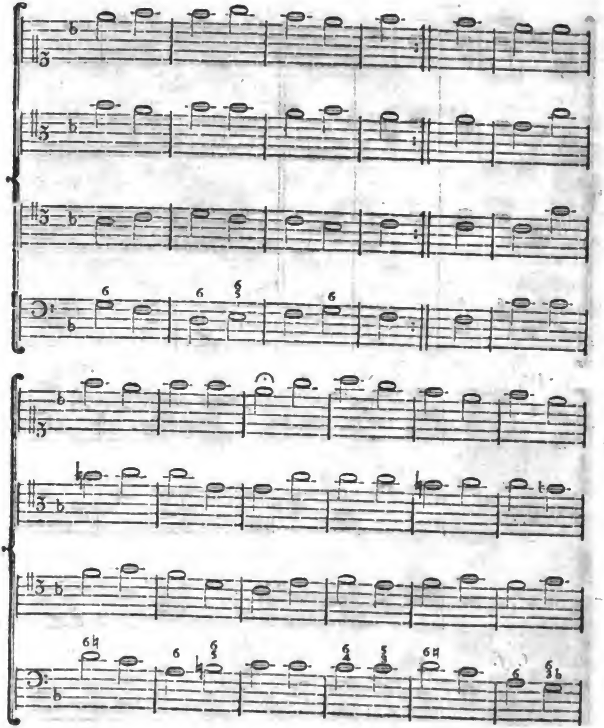

III.
C. f.

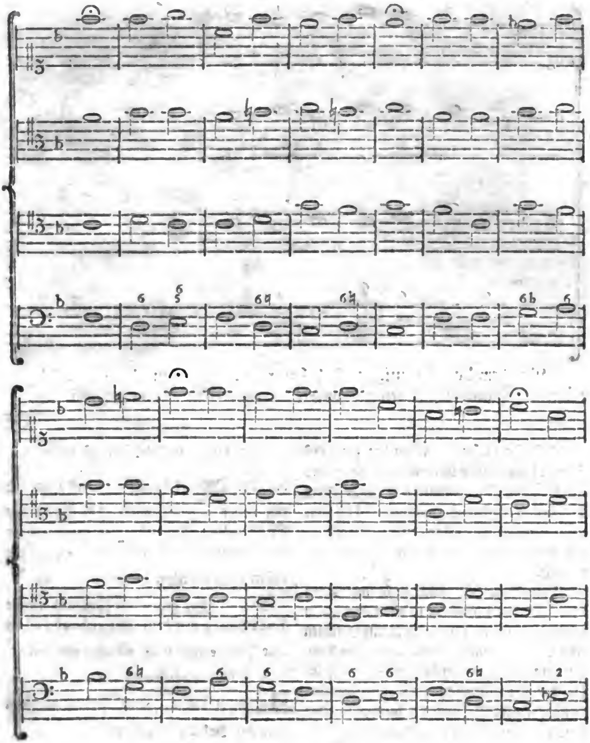


Digitized by Google

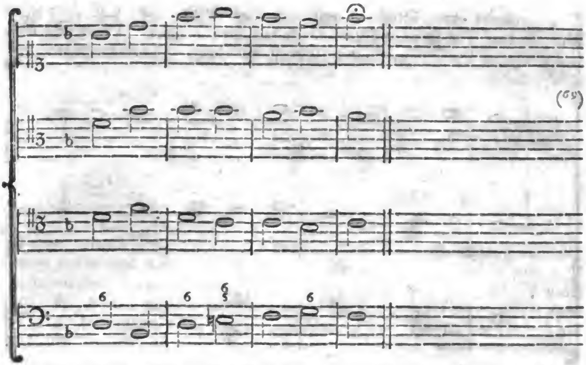


Digitized by Google





Digitized by Google



(69)

Von dem dreyſtimmigen Satz hat man, auſſer den allgemeinen Regeln der reinen Harmonie, folgende beſondere Regeln wol in acht zu nehmen.

Wenn

(69) In dieſen Choralen hat man faſt überall diſſonirende Accorde vermieden, und ſich blos des Dreyklanges und deſſen erſter Verwechslung des Sextenaccords bedienet, weil in dieſer Schreibart wegen der Quinten und Octaven die größte Vorſicht nöthig iſt.

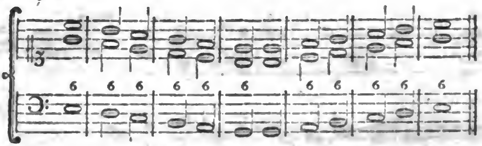
Man kann hier auch nicht auf einen vorzüglich guten Geſang in allen Stimmen ſehen, es iſt genug wenn man nur Quinten und Octaven, wie auch alle verbotene Fortſchreitungen vermeidet, desgleichen die Gränzen der Singſtimmen nicht überſchreitet, welches entweder durch die zerſtreute oder enge Harmonie kann bewerkſtelliget werden.

Bey dieſer Gelegenheit iſt zu wiſſen, daß der Diſcant in Chören nicht über $\overline{\overline{g}}$ und unter d geſetzt wird, der Tenor hat die nämliche Ausdehnung nur daß er eine Octave tiefer iſt, als von d der erſten Linie deſſelben bis in $\overline{g}$.

Der Alt hat gegen den Diſcant gleiche Ausdehnung mit dem Unterſchiede daß er eine Quinte tiefer liegt, nämlich von g bis $\overline{c}$.

Der Baß eine Octave tiefer als der Alt, nämlich A bis $\overline{c}$, ohne Bedenken kann man im Baß bis $\overline{d}$ gehen.

Wenn die obern Stimmen weit vom Baß entfernt ſind, z. E. über zehen Töne, ſo darf man ſie nicht Quartenweiſe fortſchreiten laſſen. Dieſes geht aber an, wenn der Baß näher an der Mittelſtimme liegt. Folgendes würde ſehr ſchlecht klingen:

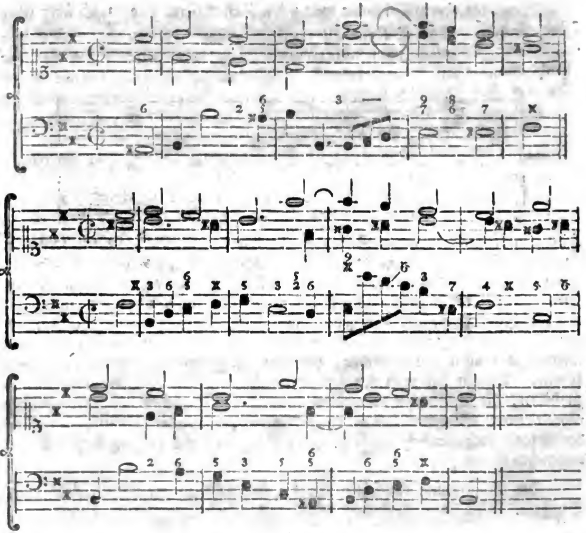


Hingegen könnten die obern Stimmen ſo, wie ſie hier ſind, ſtehen, wenn der Baß eine Octave höher geſetzt würde. Doch würde dieſes noch nichts helfen, wenn die obern Stimmen geſungen, und der Baß von einem Inſtrument geſpielt würde. Man weiß aus der Erfahrung, daß man in ſolchem Fall, auch bey dem beſten Orcheſter, faſt gar nichts vernihmt, als die Stimmen der Sänger. Hieraus folget, daß im dreyſtimmigen Satz, die beyden oberſten Stimmen allemal ſo müſſen geſetzt werden, daß man auch den Baß davon wegnehmen könnte. Darum hat man ſich hiebey vor viel nach einander folgenden Sexten zu hüten, die in den obern Stimmen Quartengänge machen. Wenn die zwey concertirenden Stimmen immer durch Terzen und Sexten fortrücken, ſo wird der Geſang auch ziemlich armſelig, ob es gleich bisweilen in ganz kurzen Sätzen angenehm klinget (70).

Zur Erläuterung empfehlen wir die Betrachtung der zwey nachſtehenden Beyſpiele.

(70) Ueberhaupt müſſen die Duo, von zwey concertirenden Stimmen und einem Baß, oder mehrern begleitenden Stimmen allemal ſo geſetzt ſeyn, daß ſie auch ohne Begleitung ſo ſchön, wie ein zweyſtimmiger reiner Satz klingen. Dieſes können nur die Tonſetzer erreichen, die hinlänglich in der Wiſſenſchaft der Fugen, und der dazu nöthigen einzelen Theile, als gebundener und freyer Nachahmungen und Canons, geübet ſind. Die vollkommenſten Muſter dieſer Art ſind die Händelſchen, Bachiſchen und Grauniſchen Arbeiten. Die letzten hoffe ich in kurzem den jungen Componiſten, und den Liebhabern, durch den Druck in die Hände zu liefern.

Digitized by Google



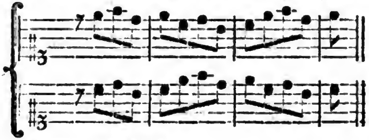
Dieſe Beyſpiele ſind für zwey Sänger geſetzt, durch den Baß werden ſie aber dreyſtimmig. Im erſten ſingen die Sänger Sexten- und Terzienweiſe; im zweyten ſind ſowol die Terzen als Sexten in der Ordnung nach einander vermieden worden. Dieſe Art hat den Vorzug für der erſten. Ueberall aber müßen dergleichen Stücke für zwey Sänger, in Anſehung der Singeſtimmen, nach Art der zweſtimmigen Sachen geſetzt ſeyn, wovon hernach wird geſprochen werden.

Bey dieſem Satz hat man, wenn die zwey obern Stimmen concertiren, auch darauf zu ſehen, daß dieſe Stimmen nicht zu weit von einander entfernt ſeyen, wie es z. E. ſeyn würde, wenn die oberſte Stimme für die Flöte oder Violin,

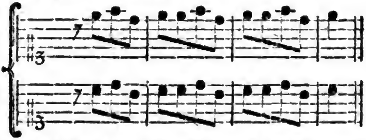
Violin, die zweyte aber für ein Fagot oder Violoncell geſetzt wäre, oder in Singeſtimmen nur ein Diſcant und ein Baß wären.

Auch hier pflegt man nicht gerne eine Stimme über, oder unter die andre treten zu laſſen, weil dadurch der Geſang der oberſten Stimme verletzt wird. Dieſes hat nur bey dem Trio und Duetten von zwey concertirenden Stimmen ſtatt. Indeſſen iſt man bisweilen genöthiget, es zu thun, wenn man auf keine andere Art Quinten, oder Octaven entgehen kann.

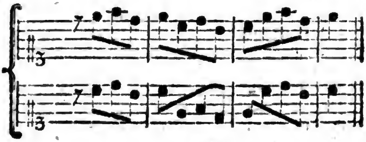
Bey einem dreyſtimmigen Satze, wo zwey gleiche Inſtrumente concertiren, iſt es ohne Nutzen, die Sätze des einen von dem andern nachahmen zu laſſen; denn es klinget allemal wie eine Wiederholung des vorhergehenden. Zwey ungleiche Inſtrumente können es thun, bey gleichen aber helfen die Verſetzungen in den Contrapunkt der Octave. Folgende zwey Oberſtimmen mit Violinen



würden gerade ſo klingen, wie dieſes.

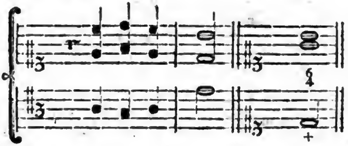


Beſſer würde es durch Verſetzung einiger Töne in den Contrapunkt der Octave klingen, wie hier:



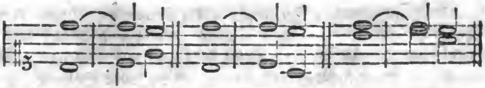
Auch hütet man ſich hier, ſo viel möglich, die Octave oder Quinte vom Baß in die oberſte Stimme zu bringen, auſſer im Anfang und Ende, oder zu beſſerer Bezeichnung der Abſchnitte. Denn da ſie zu voll klingen, ſo ſetzen ſie ſchon einigermaaſſen das Gehör in Ruhe. Vorzüglich muß die Terz vom Baß in die oberſte Stimme kommen, damit das Gehör nirgend, als wo würkliche Abſchnitte ſind, ruhen könne. Dadurch bekommt die Melodie einen genauen Zuſammenhang.

Man muß ſich auch wol hüten, daß der Baß nirgend über eine der obern Stimmen trete, weil dadurch die Natur des Accords verändert wird, zumal beym Dreyklang, der dadurch wie der Quart-Sextenaccord klinget, wie aus folgendem Beyſpiel zu ſehen iſt,



wo der letzte Accord gerade ſo klinget, wie der Quart-Sextenaccord bey +. Dieſes ſey vom dreyſtimmigen Satz geſagt.

Der zweyſtimmige Satz iſt der ſchwerſte von allen, und kann nicht eher vollkommen gut gemacht werden, als bis man eine völlige Kenntniß des vierſtimmigen Satzes hat. Er iſt von zweyerley Art. Entweder iſt nur eine Soloſtimme, die durch den Generalbaß begleitet wird, oder es ſind zwey concertirende Stimmen, ohne andre Begleitung. In dem letztern Fall iſt der Satz am ſchwerſten, weil man gar zu eingeſchränkt iſt. Man darf nirgend, weder die Octave noch die Quinte in die oberſte Stimme ſetzen, als wo Schlüſſe ſeyn müſſen. Denn weil die Terz zur Harmonie unentbehrlich iſt, ſo würde allemal, wo die Octave oder Quinte in der oberſten Stimme ſteht, ein Schluß gemacht werden. Alſo kann man in der oberſten Stimme nur Terzen und Sexten mit der Quart und Septime, als ihren Vorhalten anbringen. Die None kann auch noch gebraucht werden; nur muß der Baß, oder die untere Stimme, nicht bis zur Auflöſung liegen bleiben, ſondern entweder eine Terz über ſich treten, daß die None in die Sexte aufgelöſt wird, oder um eine Terz unter ſich, daß die None ſich in die Decime, oder Terz auflöſet, wie aus dieſen Beyſpielen zu ſehen iſt.



Bey den Schlüſſen hat man im zweyſtimmigen Satz in Acht zu nehmen, daß die zweyte Stimme nicht von der Dominante in die Tonica ſchließt, wie gemeiniglich der Baß thut. Schließt die Oberſtimme durch die Quinte der Dominante wie unten bey α, ſo wird in der untern Stimme die Terz dieſer Dominante, oder das Subſemitonium der Tonica genommen. Schließt aber die obere Stimme durch das Subſemitonium, ſo geht die untere Stimme von der Secunde in die Tonica, wie bey β, doch verträgt in dieſem Falle die untere Stimme auch noch den Baßſchluß, wie bey γ. Nothwendig wird es aber, daß die untere Stimme zum vorletzten Ton die Dominante der Tonica habe, wenn der Schluß nicht wie in den vorhergehenden Beyſpielen in die Haupttonica, ſondern in ihre Unterterz geſchieht, wie bey δ, wo man, ob gleich die obere Stimme, wie bey β und bey γ fortgeht, den Schluß nicht nach C ſondern nach A mol macht. Hier könnte man anſtatt g in der untern Stimme, nicht ſeine Dominante d nehmen, wie in dem Beyſpiel β geſchehen iſt. Macht man einen halben Schluß in die Dominante des Tones, darin man iſt, und ſetzet alsdenn die Quinte dieſer Dominante in die oberſte Stimme, ſo muß die zweyte Stimme nothwendig die Terz gedachter Dominante haben; Steht aber dieſe Terz in der oberſten Stimme, ſo kann die zweyte Stimme dieſe Dominante ſelbſt haben.

α β γ δ

Die meiſten Bicinien, ſowol für Trompeten als Waldhörner, nehmen beym Schluß in der untern Stimme die Terz der in der obern Stimme vorkommenden Tonica. Aber beſſer iſt es, daß beyde in die Octave, oder allenfalls auch in den Einklange ſchlieſſen, welches inſonderheit bey tieffen Inſtrumenten nothwendig iſt.

Dieſer zweyſtimmige Satz auf zwey Flöten, oder andern gleichtönenden Inſtrumenten, oder Stimmen, iſt wegen der Schwierigkeit, daß eine dritte Stimme nicht dabey vermißt werde, ſo ſchwer, daß ich von dieſer Art nur des **Herrn W. Friedemanns Bachs**, älteſten Sohn des J. S. Bachs, Flötenduette kenne, die als vollkommene Muſter zur Richtſchnur dieſes Satzes dienen

kön-

Digitized by Google

können. Viele Duetten ſind der Gefahr unterworfen, daß mehr als eine Stimme dazu könne geſetzt werden.

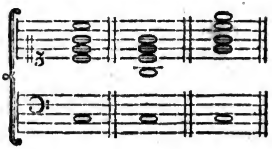
Noch ſchweerer iſt es, ohne die geringſte Begleitung, einen einfachen Geſang ſo harmoniſch zu ſchreiben, daß es nicht möglich ſey, eine Stimme ohne Fehler beyzufügen: nicht einmal zu rechnen, daß die hinzugefügte Stimme höchſt unſingbar und ungeſchickt ſeyn würde. In dieſer Art hat man von J. S. Bach, ohne einiges Accompagnement, 6 Sonaten für die Violin und 6 für das Violoncell. Es iſt aber hier nur die Rede von den Stücken die einſtimmig geſetzt ſind:

Dieſes ſind alſo die wichtigſten Regeln, durch deren Beobachtung der vier- drey- und zweyſtimmige Satz rein und auch wolklingend wird.

Der vielſtimmige Satz, zu fünf, ſechs und mehr Stimmen hat weniger Schwierigkeit, weil es dabey in den Mittelſtimmen nicht mehr auf die größte Reinigkeit ankommt, und ſowol häuffige verdeckte Quinten und Octaven, als auch offenbare in der Gegenbewegung in demſelben ſo vorkommen können, daß der Uebelklang, den ſie in Sachen von wenig Stimmen verurſachen, durch die andern Stimmen bedeckt und unmerklich wird.

Man braucht in dem vielſtimmigen Satze dieſelben Accorde, die man in dem vierſtimmigen nehmen würde, nur mit dem Unterſchied, daß man ein oder mehrere Intervalle in denſelben, ohne Weglaſſung anderer verdoppelt, damit die Anzahl der Stimmen herauskomme.

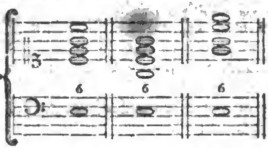
In dem fünfſtimmigen Satz verdoppelt man zur fünften Stimme in dem Dreyklang vorzüglich die Octave, nach ihr die Quinte, ſelten die Terz; weil dieſes leztere ofte verbothene Octaven verurſachet. Dieſes ſind demnach die drey Geſtalten des Dreyklanges zum fünfſtimmigen Accord.



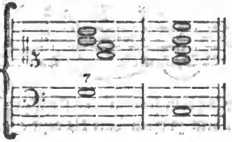
Bey dem Sextenaccord kann man die Sexte, die Terz und die Octave des Baßtones verdoppeln; das leztere aber muß mit mehr Vorſichtigkeit geſchehen, weil die

Digitized by Google

die Octave die Terz des eigentlichen Grundtones iſt. Alſo hat man auch drey Geſtallten des vierſtimmigen Sextenaccordes



Die Verdopplung der Octave des Baßtones iſt bey ganzen Schlüſſen nothwendig, und es würde ein Fehler ſeyn, es nicht zu thun, wie aus dieſem Beyſpiel zu ſehen iſt.



Bey dem Septimenaccord hat man, wenn die Octave des Grundtones beybehalten wird, keine Verdoppelung nöthig, weil er an ſich vierſtimmig iſt. Läßt man aber die Octave weg, ſo kann man die Quinte oder die Terz verdoppeln. Die groſſe Terz darf, wie bey dem Dreyklang, ſelten verdoppelt werden, hingegen hat die Verdopplung der kleinen keine Schwierigkeit. Die Septime ſelbſt aber kann niemal verdoppelt werden.

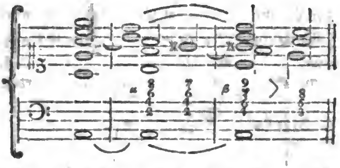
Bey den Verwechslungen des Septimenaccords kann man leicht beurtheilen, welches Intervall zu verdoppeln ſey; wenn man nur ſich in acht nihmt, daß die Septime des Grundtones nie doppelt erſcheine. Alſo muß in dem $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ Accord nicht die Quinte, in dem $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ nicht die Terz verdoppelt werden, und in dem $\begin{smallmatrix}4\\2\end{smallmatrix}$ Accord muß die Octave des Baßes in den obern Stimmen nicht vorkommen.

Bey den zufälligen Dißonanzen, der None und der Quarte, verdoppelt man entweder die Quinte, oder die Octave des Grundtones. Bey der None aber doch die Quinte lieber, als die Octave.

 Eben

Eben dieſe Anmerkungen von Verdopplung gelten auch von dem ſechs= und mehrſtimmigen Satz, da denn zwey Intervalle anſtatt eines verdoppelt werden, nämlich die Octav und die Quinte zugleich.

Hauptſächlich hat man ſich im ſechsſtimmigen Satz bey dem Secund= Quart= Sext= Septimen= Accord in acht zu nehmen, daß man ihn nicht mit dem Quart= Sext= Septimen= Nonen= Accord vermiſche. Bey dem erſten verdoppelt man die Conſonanzen von der Quinte des Baßes, als des eigentlichen Grundtones, bey dem andern aber die Conſonanzen des Baßtones ſelbſt, wie in dieſem Beyſpiel zu ſehen iſt (71).



Dieſe Gänge kommen nur bey dem ſogenannten Orgelpunkt, (72) da der Baß liegen bleibet, vor. Hier iſt in dem zweyten Takt die erſte Harmonie der obern Stim=

men,

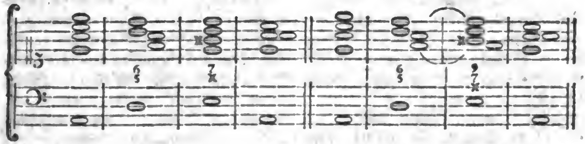
(71) Das ſichere Unterſcheidungszei= vom Secund= Quart= Sext= Septimen= und Quart= Sext= Septimen= Nonen= Accord iſt, daß bey dem Secund= Quart= Sext= Septimen=Accord jederzeit die Octave als zufällige Dißonanz von der großen Septime kann vorgehalten werden, wie bey α: Hingegen bey dem Quart= Sext= Septimen=Nonen=Accord nicht, wie bey β:

(72) Der Orgelpunkt iſt eigentlich ein durch melodiſche oder harmoniſche Verziehrungen verzögerter ganzer Schluß, der meiſtentheils am Ende eines Tonſtücks, bisweilen aber auch mitten in demſelben vorkömmt. Nämlich der Baß hält die Dominante des Tones, dahin geſchloſſen wird, aus, da inzwiſchen die obern Stimmen mancherley Harmonien auf demſelben hören laſſen, die meiſtentheils durch Bindungen und Vorhalte gleichſam in einander gekettet werden, bis endlich der völlige Schluß erfolget. Dieſe Verweilung auf einem anhaltenden Baßton geſchieht bisweilen auf der Tonica ſelbſt, da, nachdem bereits die Finalcadenz eingetreten iſt, von dem Dreyklang auf der Tonica durch mancherley Harmonien hindurch eine nochmalige Wiederholung des Schluſſes veranſtaltet wird.

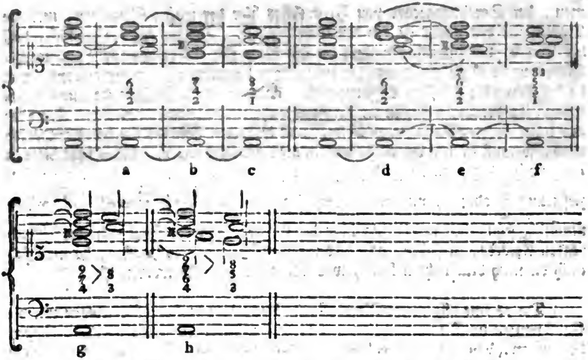
Digitized by Google

men, der Septimenaccord von E, welches hier der wahre Grundton, und die Dominante des Tones iſt, in den man ſchließt. Daraus erhellet deutlich, daß der Ton h, der im zweyten Takt die Secunde iſt, im dritten zur None werde. Als Secunde iſt ſie die Quinte des eigentlichen Grundtones und conſonirend, weil da der Ton a die zufällige Diſſonanz iſt. Darum hat dieſe Secunde einen freyen Gang, da der Ton a ſich in die Terz des wahren Grundtones auflöſet. Da aber das h des zweyten Takts liegen bleibet, und im letzten Takt der Vorhalt der Octave wird, ſo muß ſie bey der Auflöſung in dieſe herunter treten. Man ſieht hieraus auch noch, daß, zu Folge deſſen, was ſchon oben erinnert worden, dieſe Bezifferung $\begin{smallmatrix}9\\7\\6\\2\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}9\\4\end{smallmatrix}$, nur im Niederſchlag könne angebracht werden. Es würde unnöthig ſeyn, ſich weitläuftig über die Verdopplung der Intervalle der diſſonirenden Accorde, in ſieben, acht und mehrern Stimmen einzulaſſen, da man ſich auch da nach dem richten kann, was bereits angeführet worden iſt.

Da es eine allgemeine Regel iſt, daß von dem wahren Grundtone nur die Conſonanzen müſſen verdoppelt werden, ſo kommt es bey allen Verdoppelungen darauf an, daß man den wahren Grundton vor Augen habe, und zu Folge der ſo eben gemachten Anmerkung, die Secunde von der None wol unterſcheide. Zu völliger Aufklärung der Sache wollen wir uns folgende fünfſtimmige Gänge vorſtellen,



welche man noch vollſtimmiger machen wollte. Wie hier die Verdopplung der Stimmen geſchehen müſſe, ſieht jeder leicht, aus dem, was bereits angeführt worden, da es offenbar iſt, welcher Ton in jedem Takt der Grundton ſey. Kämen aber dieſe Gänge in folgender Geſtalt vor,

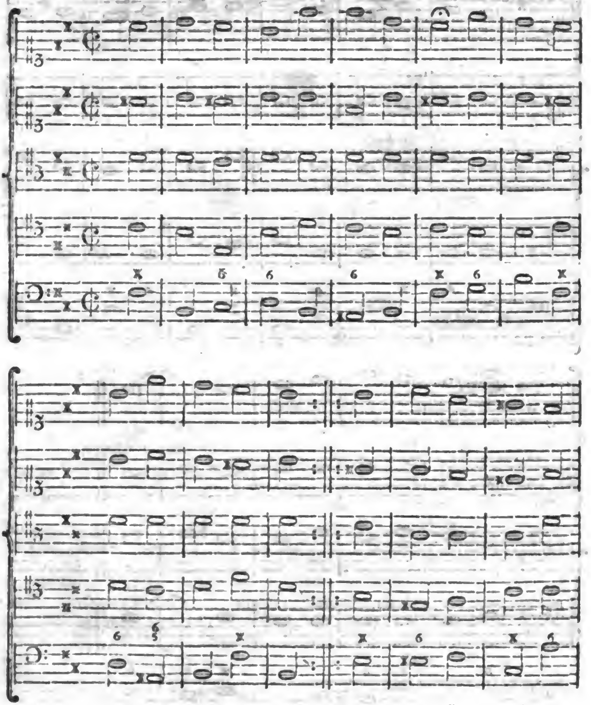


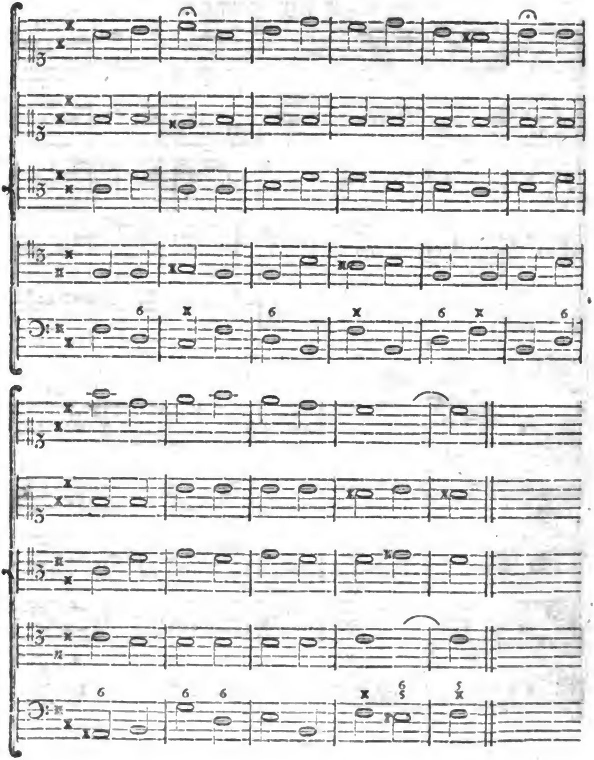
ſo iſt bey a der eigentliche Grundton h mit der Septime, folglich würden hier die Conſonanzen dieſes Tones h verdoppelt, und zwar vorzüglich die, welche, wie ſchon gezeiget worden, im vierſtimmigen Satz am beſten klingen (72). Bey b iſt e mit der Septime der wahre Grundton; bey d iſt der Accord, wie bey a, bey e aber iſt dem Grundton E zur Septime noch die None (hier die 6 des Baßes) beygefügt; bey g, iſt die Harmonie der obern Stimmen im Niederſchlag, wie bey b; da aber hier der Baß den wahren Grundton hat, und die Diſſonanzen Vorhälte ſind, ſo müſſen hier die Conſonanzen vom Baße verdoppelt werden, da bey b die Conſonanzen des Grundtones E zu verdoppeln waren. Eben ſo verhält ſich der Accord bey h gegen den bey g. Als Beyſpiele eines ſehr guten fünf und ſechsſtimmigen Geſanges, können folgende Stücke angeſehen werden.

(72) Weil bey ſolchen liegenden Baßen die Conſonanzen des eigentlichen Grundtones, Diſſonanzen des Baßtones werden, ſo ſind die verdoppelten Töne Diſſonanzen des Baßes. Daher einige glauben, man könne auch die Diſſonanzen verdoppeln. Im Grunde aber ſind dieſe verdoppelte Diſſonanzen wahre Conſonanzen des Grundtones.

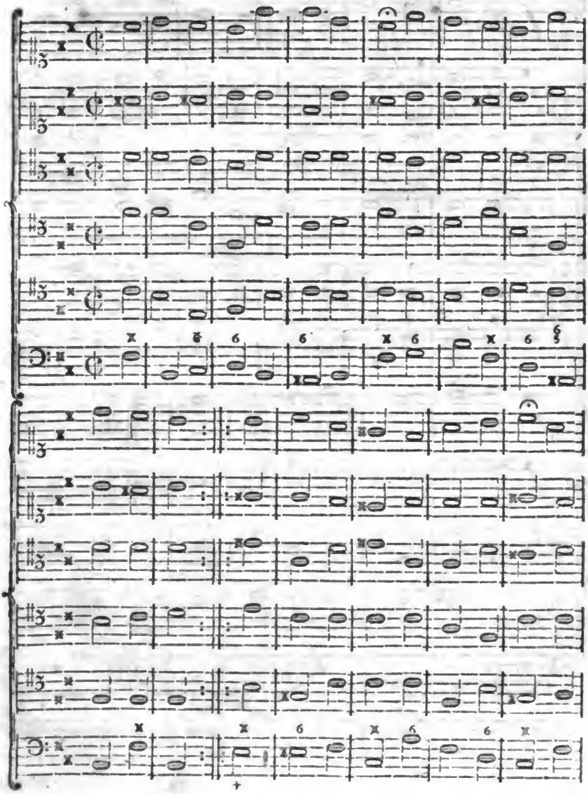
Choral

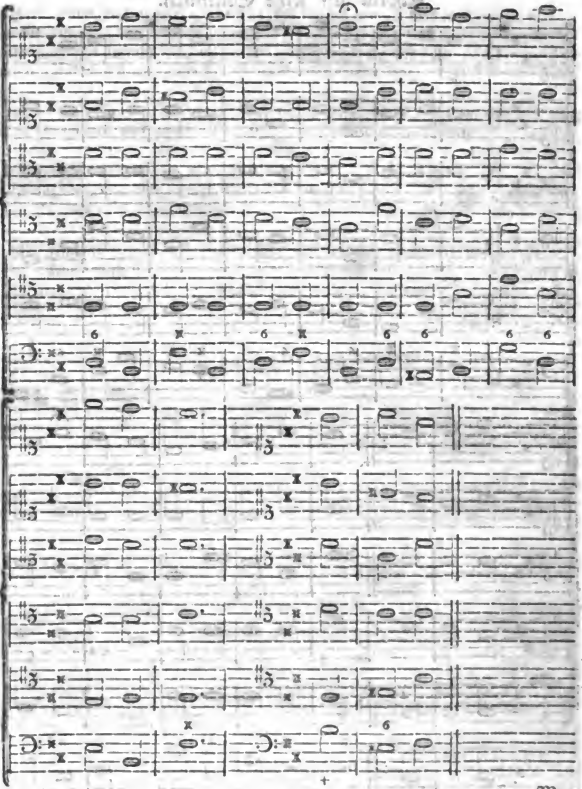
Choral auf fünf Stimmen.





Choral auf ſechs Stimmen.





Man

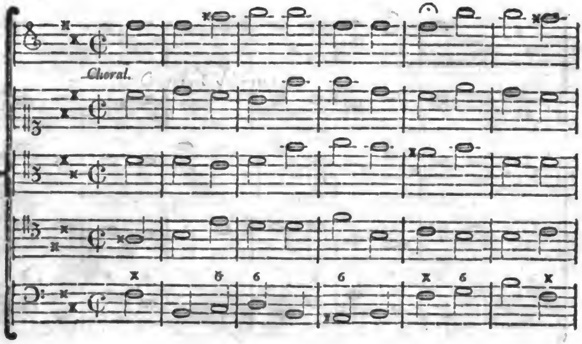
Digitized by Google

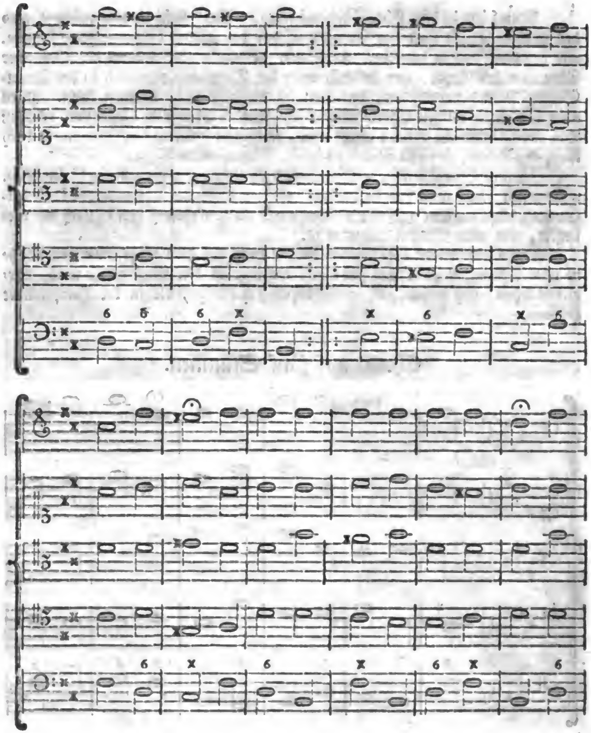
Man hätte in dem Choral der auf der 183 Seite ſteht in dem erſten Accord des zweyten Theils ſtatt des Accords E dur den Accord H mol nehmen können, wie bey dem Zeichen † auf der 184 Seite. Alsdenn aber kommt der Baß vier Töne über den Tenor, und dadurch wird der Dreyklang eigentlich in den Quart-Sexten-Accord verwandelt, den man im Anfange nicht nehmen kann. Weil aber bey einem ſolchen Choral allemal ein Violon oder eine Orgel von 16 Fuß Ton zur Begleitung voraus geſetzt wird, ſo kommt dadurch das Fundament doch unter den Tenor, der alſo immer noch eine Mittelſtimme bleibt.

In dem Choral ſelbſt, wie er Seite 183 ſteht, hat man dieſes H im Baß nicht geſetzt, weil man von da nach ×E einen verbothenen übermäßigen Quarten-Sprung hätte machen müßen, welcher durch die Umkehrung von H nach ×E verbeſſert, und zum Singen leichter wird.

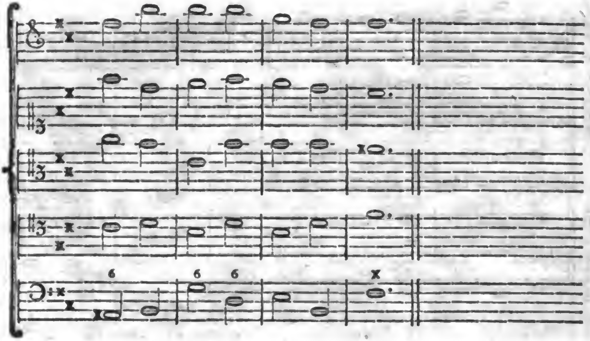
Der Hauptgeſang oder Cantus firmus kann bey dem mehrſtimmigen Satze in jeder Stimme ſtehen: nur hat man, wenn er in den Baß geſetzt wird, darauf zu ſehen, daß er mit ſolchen Schlüßen ſich endige, die zu der Haupttonart gehören.

Choral auf fünf Stimmen.

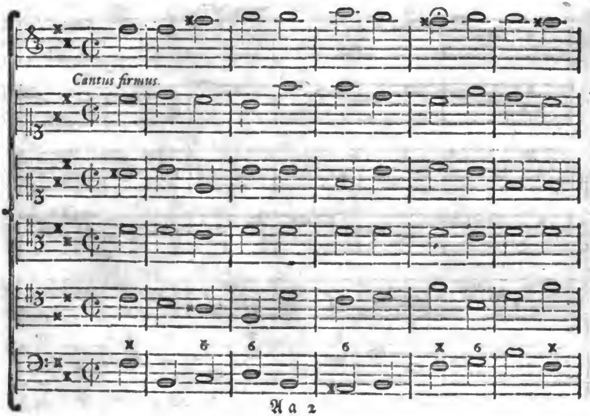




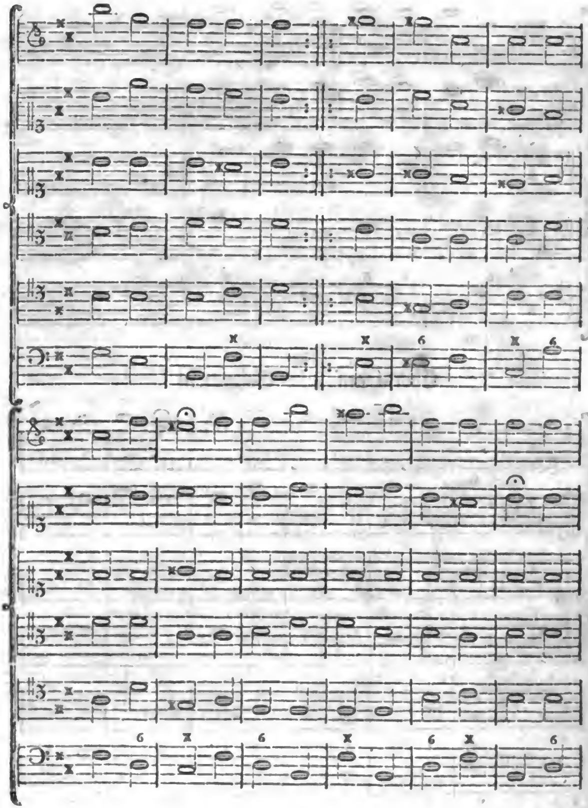
Digitized by Google



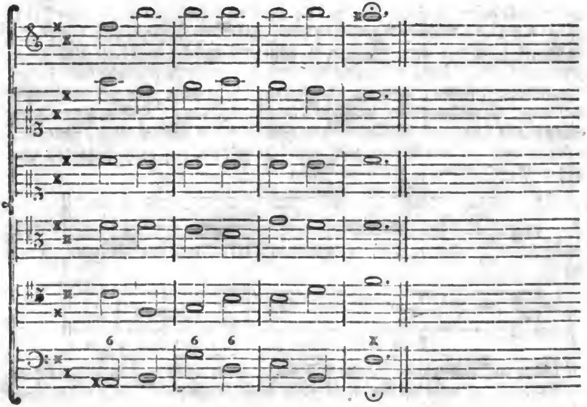
Choral auf ſechs Stimmen.



Digitized by Google



Digitized by Google

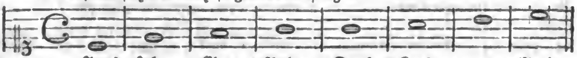


Eilfter Abſchnitt.

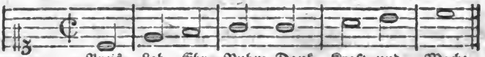
Von dem verziehrten oder bunten einfachen Contrapunkt.

Wie der Geſang in mancherley Abſichten dem Gang ähnlich iſt, ſo gleichet der ſchlechte, plane Geſang, den man den Choralgeſang nennt, dem gemeinen Gang, der mit gleichen Schritten fortrücket; der verziehrte Geſang hingegen hat eine Aehnlichkeit mit dem ziehrlichen Gange, der bey dem Tanzen vorkommt, wo jeder Schritt ſeine Verziehrung hat. Es iſt für die Muſik ſehr wichtig, daß man dieſe Aehnlichkeit wol faſſe, weil die weſentlichſten Eigenſchaften des ziehrlichen Geſanges aus dieſer Vergleichung am deutlichſten zu erkennen ſind.

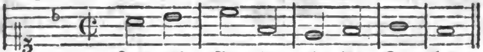
Man ſtelle ſich demnach folgenden Geſang vor:



und bemerke dabey, daß die Art, wie die Stimme fortrücket, eine völlige Aehnlichkeit mit dem ordentlichen gemeinen Gang habe. Jede Note und jede Sylbe des Textes ſtellet hier einen Schritt zum weitern Fortrücken vor; alle dieſe Tritte ſind ſowol in Anſehung des ſchweren Auftretens, als der Geſchwindigkeit, in der ſie auf einander folgen, einander völlig gleich. Wie man aber mit denſelbigen Schritten, geſchwinder oder langſamer fortſchreiten kann, ohne daß der Gang ſeine einfache ungekünſtelte Natur, oder ſein durchaus gleiches Weſen verliehret, ſo kan es auch mit dem Geſang geſchehen. Man kann den vorherſtehenden Geſang auch noch einmal ſo geſchwind ſingen



So wie folgenden.



Nur auf dem letzten Schritt hält man, weil man, wie es auch in dem Gange geſchieht, nicht plötzlich ſtille ſtehen kann, länger an. Hier fallen zwey Töne auf eben die Zeit, auf die vorher nur einer fiel. Man macht gleichviel Schritte, wie vorher, aber in halb ſo kurzer Zeit. Eben dieſe Schritte könnten auch noch einmal ſo geſchwinde gemacht werden.

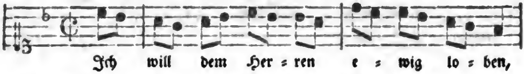
Oder

Die Zeit, in welcher im erſten Geſang ein Schritt geſchieht, iſt eben dieſelbe, in der im letzten vier Schritte geſchehen, und dieſe Zeit wird ein Takt genennet. Darum kann, nachdem der Geſang ſchnell oder langſam gehet, eine Zeit, oder ein Takt, einen oder mehrere Schritte in ſich faſſen; nur müſſen alle Takte, ſo lange das Fortrücken gleich geſchwinde geſchieht, einerley Anzahl Schritte haben.

haben. Alſo ſtellet die Anzahl der Töne, die man einen beſtimmten Theil der Zeit, oder in einen Takte ſinget, die ſchnelle oder langſame Bewegung des Geſanges vor. Auch dieſer Bewegung giebt man bisweilen den Namen des Takts. So ſagt man z. E. der Geſang ſey in Zweyviertel- oder in Viervierteltakt und dergleichen, um anzudeuten, daß auf einen Takt zwey oder vier Schritte geſchehen (73).

Man muß genau bemerken, daß die Natur des planen oder ungeziehrten ſchlechten Geſanges, darinn beſtehe, daß jeder vorkommende Ton einen Schritt, daß iſt, eine der Hauptzeiten des Takts einnehme; einen ganzen Takt, wenn dieſer durch das ganze Stück nicht in mehrere Zeiten eingetheilt wird, wie im erſten Beyſpiel; einen halben Takt, wenn der Takt durchaus in zwey Zeiten eingetheilet iſt, wie im zweyten Beyſpiel; einen viertel, wenn jeder Takt in vier Zeiten eingetheilt iſt, wie im dritten Beyſpiel. Dieſes ſind alſo die Arten des ſchlechten Geſanges.

Der verziehrte, bunte Geſang hingegen, wird daran erkennet, daß Töne darinn vorkommen, die für ſich keine Schritte ausmachen, oder keine ganze Zeit des Takts einnehmen, wie hier:



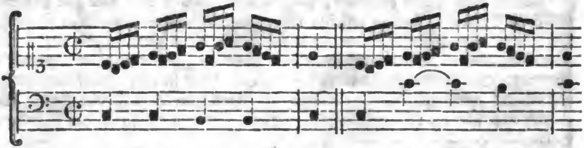
Hier machen die zwey Töne vor dem erſten Taktſtrich nur einen Schritt aus, die darauf folgenden acht Töne zwiſchen dem erſten und zweyten Taktſtriche, machen vier Schritte: aber die Schritte ſind verziehrt, wie man mit dem Fuß, indem er in der Höhe ſteht, anſtatt gerade fortzuſchreiten, eine kleine Seitenbewegung macht.

Wie man nun bey dem Gange auf jeden Schritt, ehe der Fuß wieder niedertritt, mehrerley kleine zierliche Bewegungen machen kann, ſo können auch im Geſange, die Schritte mit mehrern Tönen ausgeziehrt ſeyn. Nachdem der Ton, der eigentlich das Niedertreten, oder den Anfang des Schrittes bezeichnet hat, angegeben worden, können nun, währender Zeit, da er nach dem ſchlechten Geſang

(73) Man bemerke wol, daß es hier noch gar nicht darum zu thun ſey, daß die verſchiedenen Gattungen des Takts, und der Bewegung erkläret und deren Einfluß auf den Ausdruck gelehret werde. Dieſe Materie wird erſt im zweyten Theile vorkommen. Hier werden blos die verſchiedenen Geltungen der Noten gegen einander in Betrachtung gezogen.

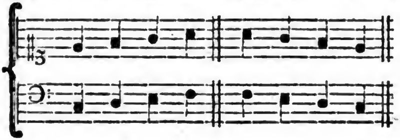
Digitized by Google

ſang ſtehen bleiben würde, vielerley Töne Stuffen= oder Sprungweiſe zur Ausziehrung angebracht werden, nur müſſen alle zuſammen mit dem auf den Niedertritt kommenden Tone nicht mehr als eine Hauptzeit des Takts einnehmen; wo mehrere Stimmen ſind, da kann eine blos gerade oder ſchlechte Schritte thun, da eine andere verziehrte anbringet, wie hier:



Der Baß hat hier den ſchlechten Geſang, wo jeder Ton einen Schritt macht, in der obern Stimme beſteht jeder Schritt aus vier Tönen, wo immer der erſte das Niedertreten des Fußes vorſtellt, die drey folgennen aber kleine zur Zierlichkeit des Schritts dienende Bewegung anzeigen. Dieſe vier Töne aber müſſen nicht mehr Zeit einnehmen, als nach dieſen Viervierteltakt zu einen Schritt erfordert wird. Dieſe Art, den Geſang auszuziehren, wird in der Kunſtſprache der Contrapunkt per diminutionem genannt; weil man die Noten ihrer Dauer oder Geltung nach vermindern muß. Man kann dieſes füglich den **bunten Contrapunkt**, oder den **bunten Geſang** nennen.

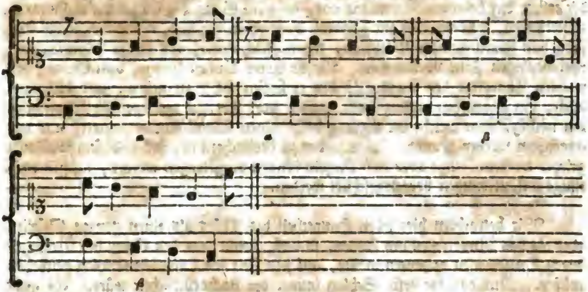
Auſſer dem bunten Geſange giebt es noch eine andere Art, die darinn beſteht, daß die Töne anders eintreten, als die Zeiten des Takts es zu erfordern ſcheinen. Die Tonlehrer nennen dieſes das **Zuvorkommen** oder **Zurückbleiben** des Geſanges (74). Beydes wird durch folgende Beyſpiele deutlich werden. Man ſtelle ſich zuerſt folgenden zweyſtimmigen unverziehrten Geſang vor:



und

(74) Anticipatio und Retardatio.

und hernach eben dieſe Töne mit folgenden Veränderungen.



In den mit α bezeichneten Beyſpielen ſieht man, daß der Baß zum erſten Schritt auftritt, ehe die obere Stimme eintritt: dieſes hat auf alle folgende Schritte die Würkung, daß ſie in beyden Stimmen nie zugleich geſchehen, ſondern in verſchiedenen Zeitpunkten, und dieſes ungleiche Auftreten verurſachet, daß der Geſang einen ganz andern Gang und Charakter annimmt, als er nach der erſten Art hat, obgleich dieſelben Töne darinn vorkommen. Dieſes ungleiche Auftreten in zwey Stimmen iſt das, was die Franzoſen contretems nennen. Aber auch die Harmonie wird völlig geändert, indem in der obern Stimme jeder Ton noch um ein Achtel des Takts liegen bleibt, da im Baß der neue Ton ſchon eingetreten iſt, zu welchen der Ton der obern Stimme nicht conſoniret: folglich hört man hier wechſelsweiſe immer Conſonanzen und Diſſonanzen, da im erſten Beyſpiel alles conſonirend war.

In den mit β bezeichneten Beyſpielen treten zwar bey dem erſten Schritt beyde Stimmen zugleich ein, aber da die obere Stimme nicht die ganze Zeit des Schritts aushält, ſondern auf der Hälfte derſelben ſchon einen andern Ton annimmt, und denn ſo fortfähret, ſo thut dieſes ebenfalls die doppelte Würkung, wie der vorhergehende Fall.

Wir wollen dieſe Art des Geſanges den ungleichen Geſang, und dieſe Art zu ſetzen den ungleichen Contrapunkt nennen.

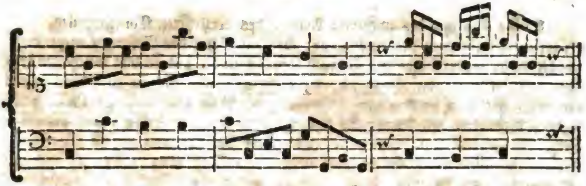
Dieſes ſind alſo die zweyerley Arten, des verziehrten Contrapunkts. In der erſten Art kommen Nebentöne vor, die zum Gang des Geſanges nicht nothwendig ſind, ſondern blos zur Zierrath dienen; in der andern Art weicht der Geſang von ſeinen geraden Gang ab, wenn gleich keine, als die zu jeden Schritt nothwendigen Töne vorkommen. Beyde Arten können dienen, dem Geſang den wahren Charakter des Ausdrucks den er haben ſoll, zu geben, und bisweilen auch, ihn angenehm auszuziehren. Bey jeder Art hat man gewiſſe Vorſichtigkeit nöthig, ohne welche der Geſang leicht ſeinen Wohlklang verliehren, und unangenehm werden könnte. Was hiebey zu beobachten iſt, ſoll in dieſem Abſchnitt gelehrt werden. Ehe aber dieſe Regeln können vorgetragen werden, müſſen noch einige Erläuterungen vorausgeſchickt werden.

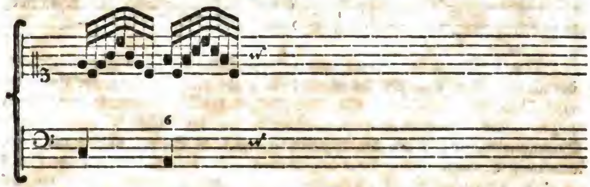
Wir betrachten hier jeden Hauptheil des Takts als einen ganzen Schritt, oder als das Niederſetzen des Fußes, ſo daß, wenn man den Gang des Geſanges durch Taktſchlagen andeuten wollte, auf jede Zeit des Taktes ein Schlag geſchehen müßte. Nur daß der erſte Schlag immer der nachdrücklichſte wäre. Es giebt Bewegungen, oder Arten des Ganges, wo ſich die Sachen anders verhalten, und wo z. E. eigentlich nur die erſte Zeit eines Takts das Niedertreten des Fußes anzeiget, die folgenden aber, ob ſie gleich auch wahre Schritte vorſtellen, ein blos flüchtiges Niederſetzen deſſelben andeuten. Solche Takte ſtellen einen Schritt vor, wie er in Tänzen unter dem Namen der Pas vorkommt, die ofte aus mehrern flüchtigen Schritten zuſammengeſetzt ſind, wie der Pas einer Menuet. Von dieſen Taktarten alſo iſt hier die Rede noch nicht, ſondern von denen, da jede Hauptzeit des Takts als ein Niederſchlag, als ein völliger Schritt, oder Pas angeſehen wird. Denn die Abſicht iſt hier blos zu zeigen, wie ein einziger einfacher Schritt, das iſt eine Hauptnote, könne verziehrt werden.

Darum wollen wir uns hier immer zwey Stimmen vorſtellen, davon die eine lauter ſchwere, auf den Niederſchlag, oder Niedertritt fallende Noten hat, die eigentlich ſchwere Schritte des Ganges, oder würkliche Sylben der Wörter vorſtellen, die andere Stimme aber ſoll zwar eben ſo viel Schritte thun, aber dieſelben ausziehren.

Wir haben alſo hier zuerſt den **bunten**, hernach den **ungleichen** Geſang zu betrachten. Der bunte Geſang kann von zweyerley Art ſeyn: entweder werden die zur Ausziehrung dienenden Töne aus der Harmonie der Hauptnote genommen, wie in folgendem Beyſpiel:

Digitized by Google

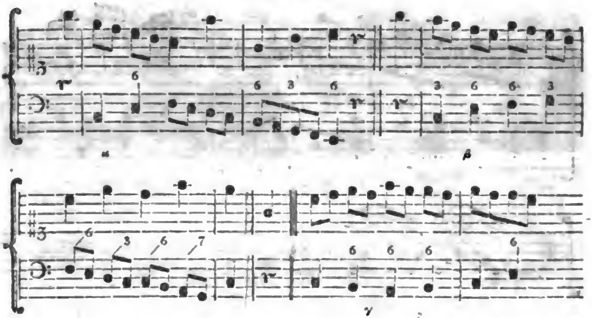




dieſes wollen wir die **Brechung** nennen; oder ſie werden nicht alle aus der Harmonie der Hauptnote genommen, ſondern einige werden nur als angenehme, oder ſchickliche Uebergänge auf die nächſten Töne angeſchlagen. Dergleichen Töne werden **durchgehende Töne** genannt.

Der Uebergang durch Töne die nicht zur Harmonie gehören, kann auf zweyerley Weiſe bewürkt werden. Entweder kommt die durchgehende Note erſt nach der Hauptnote, wie in den nächſtfolgenden Beyſpielen bey α, und dieſes nennt man den **regulairen Durchgang**; oder die durchgehende Note kömmt gleich auf den Anfang des Schrittes, oder der Taktzeit, und die Hauptnote folgt erſt darauf, wie bey β. Dieſes wird der **irregulaire Durchgang** genennt. Beyde Noten wechſeln bisweilen gleich hinter einander ab, wie bey γ [75].

(75) Der erſte Fall wird in der Kunſtſprache tranſitus regularis, der andre tranſitus irregularis und der dritte tranſitus mixtus genannt.



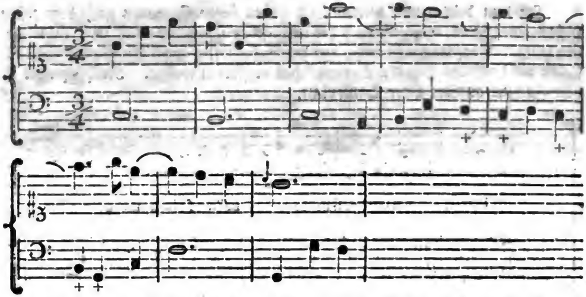
Dieſes wollen wir alſo den **Durchgang** nennen. Dieſes ſey zur Erklärung der Kunſtwörter geſagt.

Wir haben alſo hier drey Fälle zu betrachten. 1) Die Brechung. 2) Den **Durchgang**. 3) Den **ungleichen** Gang. Wir betrachten hier jeden beſonders, ob ſie gleich gar ofte alle drey in einem einzigen Tonſtück, ſogar in einem einzigen Takt gebraucht werden. Ehe wir aber jede Gattung beſonders betrachten, müſſen wir einige allgemeine Lehren über den bunten, oder verziehrten Satz vorher gehen laſſen.

Es iſt eine weſentliche Eigenſchaft jedes Tonſtücks dieſer Art, daß ſeine Bewegung völlig beſtimmt, und ſein Gang vermittelſt des Takts richtig abgemeſſen ins Gehör falle, und durch die Auszierungen nicht verdunkelt, oder ungewiß werde. Man muß durchaus, mit der größten Leichtigkeit fühlen, ob im geraden Takt zwey, vier, oder acht, im ungeraden drey oder ſechs Schritte auf einen Takt gehen.

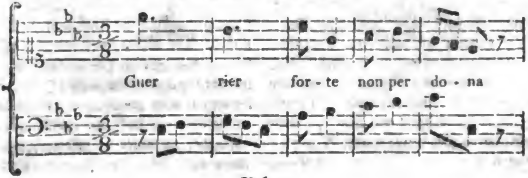
Wenn alſo die Verziehrungen in einer Stimme ſo ſeyn ſollten, daß der Gang ungewiß würde, ſo muß eine andere Stimme ihn deutlich machen. Wenn z. E. im Viervierteltakt in einer Stimme halbe oder ganze Taktnoten vorkommen, ſo muß eine andere Stimme Viertel haben; und ſo auch in andern Fällen. Nachſtehendes kann hierüber zum Beyſpiel dienen:

Digitized by Google

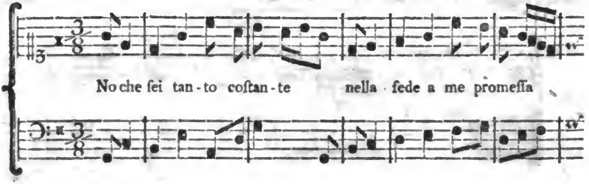


Da in den zwey erſten Takten der Gang im Baße nicht bemerkt iſt, ſo wird er in der obern Stimme beſtimmt; im vierten Takt aber wird er durch den Baß deutlich, und in dem dritten, durch beyde Stimmen zugleich. Am leichteſten und gewiſſeſten wird der Gang durch die Baßtöne ausgedruckt. Und über dieſen Punkt muß der Tonſetzer ſorgfältig ſeyn, weil ſonſt ſein Satz verworren wird. Hauptſachlich muß da, wo die Schritte durch Bindungen in einer Stimme verdunkelt werden, die Bewegung in einer andern Stimme deutlich gemacht werden, wie bey + +.

Es giebt zwar auch Fälle, wo groſſe Meiſter in einzelen Takten dieſe genaue Bezeichnung des Ganges verſäumen; aber alsdenn geſchiehet es aus guter Ueberlegung, entweder weil es der Ausdruck erfordert, oder weil man die Abſicht hat, den Zuhörer daſelbſt mit etwas fremden oder ungewöhnlichen zu rühren. Folgendes Beyſpiel hievon iſt von Graun, aus der Oper Cleopatra.



In dem dritten und vierten Takt haben beyde Stimmen nach dem erſten Achtel ein Viertel, obgleich nach der vorgegeben Regel der Baß zwey Achtel haben ſollte. Aber man ſieht wol, daß der Setzer durch dieſes Anhalten oder Stillſtehen auf denſelben Ton den Ausdruck hat verſtärken wollen. Nachſtehendes iſt von Händel aus der Oper Tamerlan.



Hier ſind ſogar zweymal zwey Takte ſo zuſammen gezogen, daß ſie in einander gehen (76), welches hier ſeinen guten Nachdruck hat. Dergleichen Ausnahmen von den Regeln machen alle groſſe Meiſter, aber ſie thun es mit Ueberlegung (77).

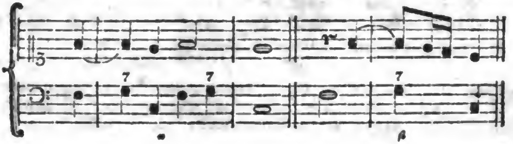
Bey

(76) Obgleich der zweyte und dritte Takt zuſammen gezogen ſind, ſo werden ſie doch im Abſchnitte ſo behandelt, daß man ſie als würkliche zwey Takte zählet; denn würde man von einem Taktſtrich zum andern es für einen Takt zählen, ſo entſtünden nach der Dauer der Zeit alsdenn mit dem darauf folgenden Takt drey Takte zum Abſchnitt. Dieſe Schreibart kömmt zuweilen in Balletten vor, z. E. in einer Paſſepied, Lourée u. d. gl. Die Anzahl der Takte zu einen Einſchnitt müſſen dennoch immer wie gewöhnlich ſeyn.

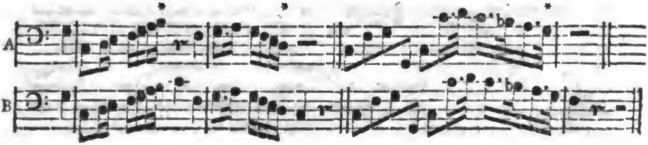
(77) Man hat Beyſpiele von ſehr guten Meiſtern, daß die Stimmen durchaus verſchiedene Bewegung haben. In dieſem Falle könnte der Takt in jeder Stimme beſonders vorgezeichnet werden, wie groſſe Componiſten mit zwey Stimmen auch ſchon gethan haben, daß ſie eine Stimme mit $\frac{12}{8}$ und eine andere mit C, als den Zeichen des geraden Takts bezeichnet. Wir merken bey dieſer Gelegenheit für die Spieler an, daß es unrichtig iſt, wenn im geraden Viervierteltakt, wo etwa halbe, oder gar ganze Taktnoten vorkommen, dieſelben durch den Druck des Bogens, oder auf

Blas-

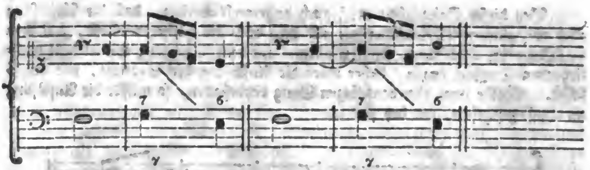
Bey dieſer Gelegenheit muß auch angemerkt werden, daß die Auflöſung aller weſentlichen Diſſonanzen nie auf dem Schritte geſchehen müſſe, auf dem die Diſſonanz vorkömmt, ſondern allemal auf dem folgenden, wie in dem nachſtehenden Beyſpiel bey α, daher wäre die Auflöſung der Septime, wie bey β falſch. Wollte man aber denſelbigen Gang beybehalten, ſo müßte die Auflöſung im Baſſe geſchehen, wie bey γ.



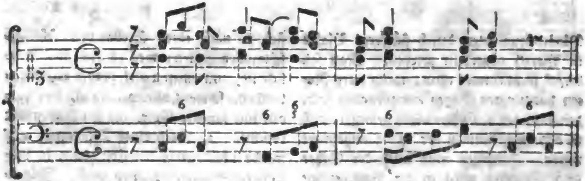
Blasinſtrumenten durch ſtärkeres Blaſen in Viertel abgetheilt werden. Man ſoll dieſes nicht einmal thun, wenn zwey Noten durch einen Bogen ⌒ gebunden ſind, der Tonſetzer hat ſchon dafür geſorget, daß in andern Stimmen der Gang angezeiget werde. Hingegen muß auch der Setzer dem Spiehler nicht in die Verlegenheit bringen, ihn da pauſiren zu laſſen, wo er unmöglich pauſiren kann. Dieſes würde geſchehen, wenn er da eine Pauſe ſetzen wollte, wo nothwendig ein Ton ſtehen muß. Dieſe Unmöglichkeit zu pauſiren ereignet ſich 1. nach einer Stelle von ſehr geſchwinden Noten; weil es nicht wol möglich iſt, mit einen 16tel oder 32tel abzubrechen, ſondern nothwendig iſt, daß darauf eine längere Note, als ein Ruhepunkt komme. 2. Nach einer Diſſonanz, auf welche nothwendig die Conſonanz in derſelbigen Stimme kommen muß. Folgendes Beyſpiel wird beydes erläutern. So wie es bey A ſteht, lieſſe es ſich nicht ſpielen, weil es unmöglich iſt auf den mit * bezeichneten Tönen inne zu halten. Alſo müßte dieſer Satz ſo ſtehen, wie bey B.

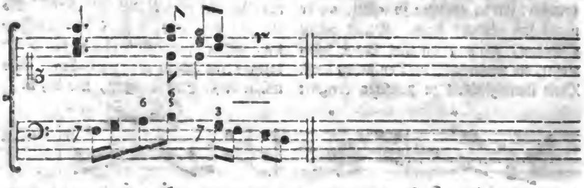


Digitized by Google

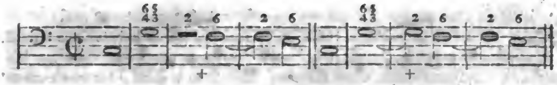


Kommt irgend in dem Baſſe eine Pauſe an die Stelle, wo eine den Schritt bezeichnende Note ſtehen ſollte, ſo müſſen die in den obern Stimmen ſtehenden Töne entweder zu der vorhergehenden, oder zu der nachfolgenden Baßnote harmoniren, denn auf die Pauſe kann keine neue Harmonie genommen werden, weil ſie kein Fundament hätte. Daher wäre folgendes ganz falſch.

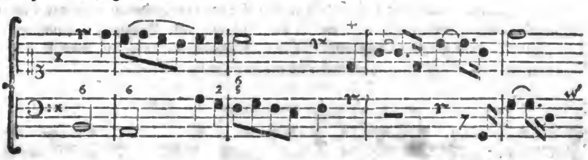




Doch kann auf eine Pauſe des Baſſes ein diſſonirender Satz in obern Stimmen vorkommen, welcher bey der folgenden Note des Baſſes, nach der Pauſe, reſolviret. Dieſes iſt eben ſo gut erlaubt, als wenn ein Fundament da ſtünde.



Wo aber neue Harmonien auf Pauſen des Baßes vorkommen, da wird dem Sänger einigermaaſſen das Fundament, wovon er ſeine Töne abzählen ſollte, benommen. Und wenn ſo ofte Harmonien ohne Fundament erſcheinen, ſo glaubt der Sänger endlich die Stimmen ſeyn falſch, und dieſes verurſachet Verwirrung. Um zu begreiffen, wie ein Sänger durch dergleichen Fehler geſtöhrt wird, betrachte man folgende Stelle.



Bey + nach dem Quintſextenaccord von fis iſt es faſt unmöglich, daß ein Sänger von Empfindung den Accord G ſinge, da er den vorhergegangenen Quintſextenaccord ohne Reſolution im Gehör hat, bey welchem er nothwendiger Weiſe die Quinte vom Baße, als Septime des Grundtones aufgelöſet, zu hören verlanget.

Wo auf einen Schritt mehrere Töne vorkommen, da iſt nur einer davon der Hauptton, die übrigen dienen zur Verziehrung, es geſchehe in einer oder mehreren Stimmen, zu eben derſelben oder einer andern Harmonie.

Hiebey iſt nun überhaupt zu merken, 1) daß man in Abſicht auf die Geltung oder Dauer dieſer blos zur Verziehrung dienenden Töne, nothwendig Rückſicht auf die Art der Bewegung, die in dem Stück herrſcht, nehmen müſſe. Denn es iſt offenbar, daß eine langſame Bewegung kleinere Auszierung leidet, als eine geſchwinde:- 2) daß auch der Charakter des Stücks oder der herrſchende Aus-

Ausdruck mehr oder weniger Auszierungen erfordert oder zuläßt. Ein Stück von zärtlichem Charakter leidet mehr kleine Schönheiten, als ein heroiſches Stück. Es iſt aber nicht möglich, hierüber beſondere Regeln zu geben: ein Tonſetzer von Genie und Geſchmack fühlt ohne Regeln, Maaß und Ziehl, die er hiebey zu halten hat.

Da indeſſen die verſchiedenen Gattungen der Hauptcharaktere in den gewöhnlichen Tanzmelodien vorkommen, ſo können angehende Tonſetzer die Werke der größten Meiſter in dieſer Art als Muſter anſehen, nach denen ſie ſich allemal richten müßen. Hier ſind einige Beobachtungen, die einem Anfänger dieſes Studium etwas erleichtern werden.

Geſchwinde Sachen in $\frac{2}{4}$ Takt, wie er in der **Bourree**, oder auch in der **Gavotte** vorkommt, vertragen nicht wol kleinere Noten, als Achtel. Eben dieſer Takt, aber mit langſamer Bewegung, wie ſie meiſtentheils in **Ouverturen** und **Entreen** iſt, vertragen ſechszehntheil und ſogar zwey und dreyßigtheil Noten.

Bey dem ungeraden $\frac{3}{4}$ Takt, von mäßiger Geſchwindigkeit, wie ſie in der **Menuet** vorkommt, laſſen ſich nicht wol kleinere als Achtelnoten anbringen. Hingegen leidet die **Sarabande**, die zwar auch $\frac{3}{4}$ Takt, aber eine langſamere Bewegung hat, Sechszehntheile. Die Polonoiſen, welche geſchwinder als eine Sarabande, und um $\frac{1}{3}$ langſamer, als eine Menuet gehen, ſo daß eine Zeit von acht Takten in einer Polonoiſe der von zwölf Takten einer Menuet gleich iſt, leiden für die geſchwindeſten Noten auch nur Sechszehntheile. Aber in Polonoiſen, die zum Tanzen gemacht ſind, vermeide man ſorgfältig die in Teutſchland gewöhnliche Art, nach einen Achtel zwey Sechszehntheil anzubringen.

Die Paſſepieds in $\frac{3}{8}$ Takt, können auch nur Sechszehntheile vertragen. Diejenigen Ballets, welche faſt alle acht Takte neue Veränderungen der Bewegung in der Melodie haben, wie z. E. die Chaconne, pflegen ſogar Zweyunddreyßigtheile ſtatt der gewöhnlichen Sechszehntheile zuweilen zu haben. Aus den geſchwindeſten Noten eines Stückes läſſet ſich das Tempo von jeder Art leicht beſtimmen. Umſtändlicher wird im zweyten Theil von der Einrichtung jeder Gattung gehandelt werden (78).

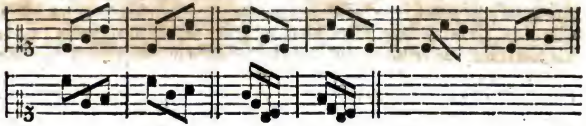
Endlich

(78) Es iſt jedem Anfänger, der in der Compoſition gründlich werden will, zu rathen, die Einrichtung aller Gattungen der Ballette ſich wol bekannt zu machen, weil in denſelben alle Arten der Charaktere und des Rhythmus vorkommen und am genaueſten beobachtet werden. Hat man in dieſen charakteriſirten Stücken keine Fertigkeit, ſo iſt es nicht wol möglich irgend einem Stück einen beſtimmten Charakter zu

Endlich iſt von den Ausziehrungen überhaupt auch noch zu merken, daß ſie nicht willkührlich ſeyn, ſondern nach dem Charakter des Stücks, mit Geſchmack und Empfindung müſſen gewählt werden. Jedermann empfindet, daß ein munteres lebhaftes Stück andre Ausziehrungen erfodert, als ein zärtliches, oder trauriges Stück (79). Davon aber wird an ſeinem Ort ausführlicher geſprochen werden. Hieher aber gehört die Erinnerung, daß in einem Stück auf Stellen von ähnlichem Ausdruck, auch ähnliche Verziehrungen, und überhaupt ähnliche Fortſchreitungen müſſen gewählt werden. Melodien, wie man ſie bisweilen von ungelernten Componiſten ſieht, wo alle Verziehrungen willkührlich ſind, wo kein Takt in dieſem Stücke mit einem andern irgend eine Aehnlichkeit hat, geben dem Gehör eine verworrene Folge von Tönen, die nirgend etwas verſtändliches ſagen.

Die Beobachtung der Aehnlichkeit der Verziehrungen, iſt das, was man in der Lehre vom Satz die **Nachahmung** nennt, welches insgemein mit dem lateiniſchen Wort Imitatio ausgedruckt wird.

Man unterſcheidet aber freye Nachahmungen von den **ſtrengen**. Dieſe kommen vornämlich in Fugen und fugirten Sachen vor, davon im zweyten Theil ausführlich wird geſprochen werden; die freyen Nachahmungen aber, müſſen auch in den Tonſtücken angebracht werden, die mit den Fugen nichts gemein haben. Sie beſtehen, wie geſagt, in einer Aehnlichkeit der Fortſchreitung, und der Verziehrung. Aehnliche Fortſchreitungen, ſind z. B. folgende.

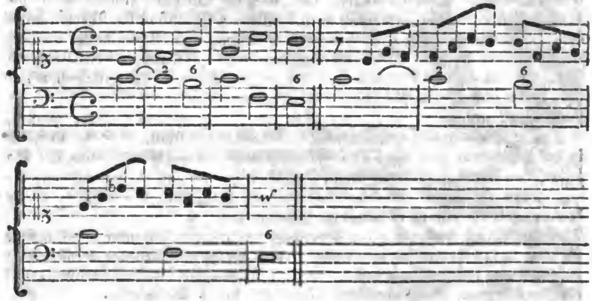


zu geben, der doch ſelbſt jede Fuge haben muß. Wer die Fugen von J. Seb. Bach ſtudirt, wird finden, daß jede allemal ihren genau beſtimmten Charakter hat. Dieſes wird keiner erreichen, der nicht unfugirten Sachen ihren Charakter geben kann.

(79) Man hört bisweilen Sänger, die gewiſſe Verziehrungen und Manieren, die der Meiſter ihnen über ein Adagio vorgeſchrieben hat, auch bey andern Stücken anbringen, wodurch ofte der Charakter eines Stücks ganz verſtellt wird. Eben dieſes iſt auch von den ſogenannten Ca-

Durch dergleichen Nachahmungen erhält ein Stück ſeinen beſtimmten Charakter, aber die Arbeit des Satzes wird eben dadurch auch ſchwerer, und um ſo viel ſchweerer, je genauer die Aehnlichkeit iſt.

Wir wollen, um den Anfängern einen recht deutlichen Begriff von ſolchen Nachahmungen zu geben, die Sache durch ein Beyſpiel erläutern.



Hier ſiehet man erſtlich einen zweyſtimmigen Choral, in welchem hernach der Diſcant in den bunten Contrapunkt dergeſtalt geſetzt iſt, daß die Auszierung, welche auf dem erſten Baßton ſtehet, auf jedem der folgenden in andern Intervallen wiederholt wird; nämlich auf dem erſten Theil des zweyten Takts in der Quarte, auf der folgenden Baßnote in der Terz, hernach in der Quinte und zuletzt in der Octave. Viel leichter werden dergleichen Nachahmungen, wenn man ſich weniger ſtreng an die Grade des Steigens oder Fallens, wie ſie im erſten Gang vorkommen, binden will, und auch wol den Gang völlig umkehret.

In Stücken von mehrern Hauptmelodien, müſſen die verſchiedenen Stimmen dergleichen freye Nachahmungen gegen einander hören laſſen. Denn dadurch bekommt das Ganze ſeine Einheit des Charakters.

Nun

denzen der Sänger zu merken. Dieſe müſſen allemal dem Charakter des Stücks angemeſſen ſeyn. Ein Concertiſt muß ſich nicht einbilden, daß er mit etlichen gelernten Cadenzen, überall auskommen könne.

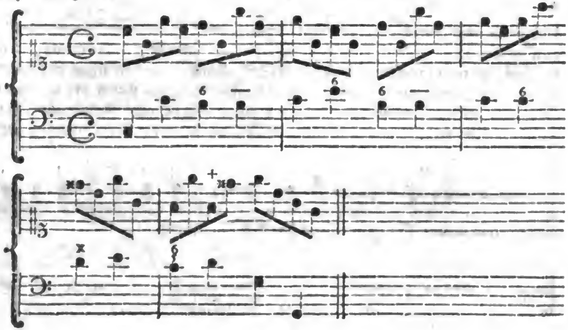
Nun iſt es Zeit, daß wir jede Art des bunten Contrapunkts beſonders betrachten. I. Die erſte alſo iſt die Brechung, die, wie bereits erklärt worden iſt, darinn beſteht, daß auf eine Note des Baſſes, oder der Grundſtimme, zwey, drey, vier oder mehr Töne aus der conſonirenden Harmonie nach einander geſetzt werden.

Hier iſt überhaupt zu merken, daß durch die Brechung eine Hauptſtimme einigermaaſſen in mehre verwandelt wird. Wenn z. B. anſtatt der Viertel, deren jedes einen Schritt ausmacht, durch die Brechung zwey Achtel geſetzt werden, ſo läßt ſich das Stück, als dreyſtimmig anhören. Darum muß die Brechung ſo gemacht werden, daß, wenn die auf einander folgenden Töne zugleich gehört würden, ein reiner dreyſtimmiger Satz da ſtünde.

Wenn alſo zwey Töne aus der gebrochenen Harmonie auf einander kommen, ſo muß man zur Baßnote die Töne ſetzen, die der dreyſtimmige Satz, zu Folge deſſen, was im vorhergehenden Abſchnitt davon gelehrt worden iſt, erfodert. So kann man z. B. bey dem Dreyklang oben nicht Quinte und Octave nehmen, die Terz muß nothwendig dabey ſeyn, es ſey denn im Anfang des Stücks, da die Octave nach der Quinte kann angeſchlagen werden.

Wir wollen dieſes durch einige Beyſpiele erläutern. Folgender zweyſtimmige Satz A, würde wegen der Brechungen, wie der hernach ſtehende dreyſtimmige Satz B klingen.

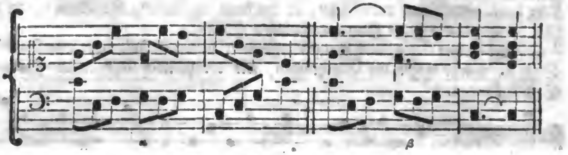
A.



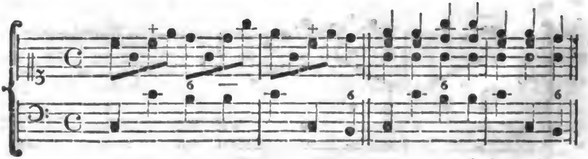
Digitized by Google

B

Dieſer dreyſtimmige Satz iſt völlig rein, und die zwey bey † auf einander folgenden Quinten in der Gegenbewegung ſind in dem Satz A kein Fehler, weil ſie ſo klingen wie in dem dreyſtimmigen Satze B bey ††. Aus eben dieſem Grunde würden in dem folgenden Beyſpiel die drey auf einander folgenden Quinten bey α erlaubtſeyn, weil der Satz ſo klinget, als wenn er geſetzt wäre wie bey β.

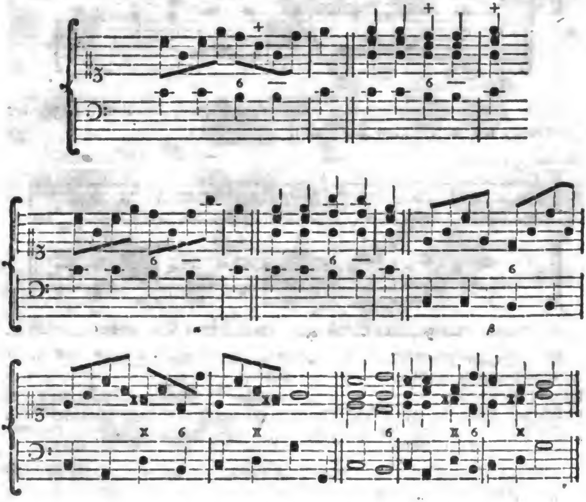


Obgleich im zwey- und dreyſtimmmigen Satz allezeit darauf zu ſehen iſt, daß die Terzen und Sexten des Baßes in der äußerſten Stimme ſtehen, ſo iſt dennoch die Octave zuläßig, wenn der gebrochene zweytheilige Satz, wie ein vierſtimmiger anzuhören iſt, wie in folgendem Beyſpiel, wo bey † die Octave vorkommt.



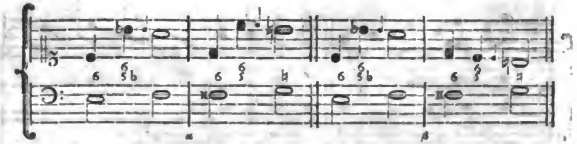
Hinge-

Hingegen iſt in folgendem Beyſpiel bey † die Octave zum Sexten-Accord von H unrecht geſetzt; weil bey dieſen Sexten-Accord nothwendig die Sexte wie bey α, oder die Terz wie bey β, muß verdoppelt werden.



Die Brechung, da zwey Noten gegen eine ſtehen, leidet zwey Abwechslungen, da man z. E. c — e oder umgekehrt e — c ſetzen kann. Ferner durch die Umkehrung eines Tones in die Octave c — e oder e — c. Man ſucht, wenn der Fall mehrmale vorkommt, damit abzuwechſeln, doch wählet man immer die Art, die den reineſten Satz giebt. Ueberhaupt aber kann man durch dieſe Abwechslungen zu derſelben Harmonie veränderte Melodien erhalten, wovon folgendes zum Beyſpiel dienen kann.

Die ſtärkſten Veränderungen bekommt man durch die Umkehrungen der Intervalle, wie in folgenden Beyſpielen.



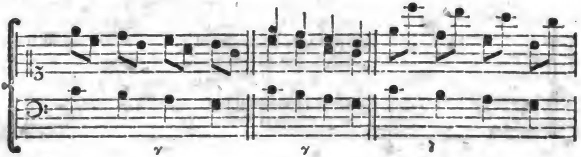
In dem erſten Fall bey α iſt der Gang in dem erſten Takt, gerade, wie in dem zweyten Fall β; hier aber, iſt der Septimen-Sprung im zweyten Takt durch die Umkehrung in einen Secundengang abwerts verwandelt worden. Durch dergleichen Verändrungen erhält man zweyerley Vortheile. Erſtlich wird bey derſelbigen Harmonie die Melodie unerwartet verändert, und zweytens kann man dem Sänger helfen, der vielleicht nicht ſo hoch kommen könnte.

Dieſe Mannigfaltigkeit vergrößert ſich ungemein, wenn drey oder gar vier Noten auf eine kommen, wie wir hernach ſehen werden.

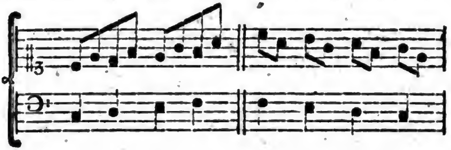
Bisweilen erlauben ſich die beſten Componiſten Freyheiten gegen die hier gegebenen Regeln; deswegen aber muß der Anfänger nicht glauben, daß ſie es aus Unwiſſenheit dieſer Regeln gethan haben, oder daß die Regeln ſelbſt nichts auf ſich hätten. Nur der, der erſt ſo weit gekommen iſt, daß er ſeinem Ohr ſicher trauen darf, geht in beſondern Fällen, die es vertragen, von den Regeln ab. Von ſolchen Freyheiten kann folgendes zum Beyſpiel dienen, wo der Satz α, wenn die Noten übereinander ſtünden, wie bey β klingen würde.

Digitized by Google

Auch nachgeſchlagene Octaven, wenn ſie, wie in dem folgenden Beyſpiel γ vorkommen, ſind erlaubt; nur nicht ſo, wie im zweyten Beyſpiel δ.

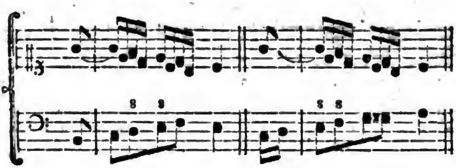


Noch ſchlechter wären die Octaven und ~~und~~ Quinten auf folgende Art.

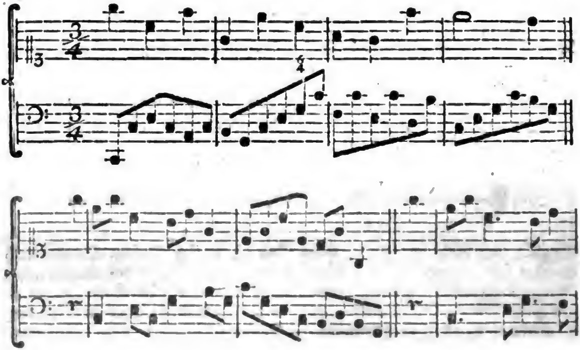


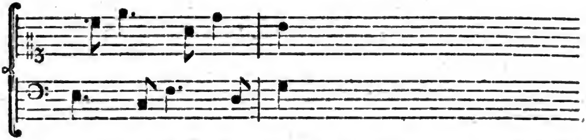
Es giebt auch Fälle, wo große Componiſten mit Vorſatz offenbare ~~Quinten~~ octaven nach einander ſetzen, wenn der Baß ſteiget, indem die obere Stimme abwerts gehet. Aber dieſes geſchieht nur in geſchwinden Sachen, und um im Baße zugleich einen guten Geſang zu bekommen, oder auch um im Baße Töne zu vermeiden, die man kurz vorher ſchon gehabt hat. Z. E.

Digitized by Google



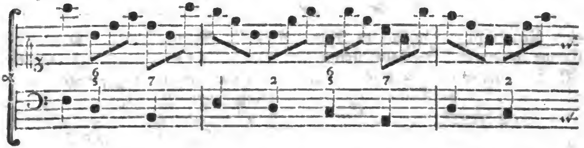
In allen bisher angeführten Beyſpielen der Brechung hat der Baß die ordentliche Fortſchreitung durch ganze Noten, und die gebrochenen ſind in der obern Stimme. Man kann dieſes auch umkehren, und die gebrochenen Noten in den Baß ſetzen; oder es kann wechſelsweiſe bald oben bald unten geſchehen, auch eine Stimme liegen bleiben, indem die andere einen Schritt thut. Ueberall aber müßen die gegebenen Regeln der guten Harmonie gleich beobachtet werden. Hievon wird folgendes zum Beyſpiel hinlänglich ſeyn.





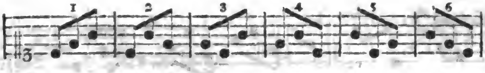
Der Quart-Sexten-Accord im zweyten Takt iſt hier die zweyte Verwechslung des Dreyklanges und nicht der diſſonirende Quart-Sexten-Accord.

Setzet man drey gebrochene Noten auf eine, ſo wird der Satz ebenfalls wie vierſtimmig behandelt. Beſonders iſt dabey in Acht zu nehmen, daß jede Dißonanz im Brechen in derſelben Stimme aufgelößt werde, wie es geſchehen muß, wenn die gebrochenen Töne zugleich angeſchlagen würden.



Als ein Muſter eines reinen vierſtimmigen Satzes durch gebrochene Accorde kann in den von mir herausgegebenen vermiſchten Muſicalien die neunte Variation über die bekannte Tartiniſche Menuet aus dem A dur angeführt werden. Man kann daſelbſt die gebrochenen Töne alle, bis auf das dritte Viertel des achten Takts über einander ſetzen, und der Satz bleibet ganz rein. Nur in erwähntem Takt käme eine Octave in der Mitte vor, die aber leicht verbeſſert werden könnte, wenn $\overline{e}$ anſtatt $\overline{h}$ geſetzt würde. Die Octaven $\overline{\overline{cis}}$ und $\overline{\overline{fis}}$ in den Mittelſtimmen des ſiebenden Takts ſind unmerklich. Im Grund ſind nur die Octaven zu ſetzen verbothen, die das Gehör leicht vernihmt, denn man ſetzet nicht für das Aug, ſondern für das Ohr.

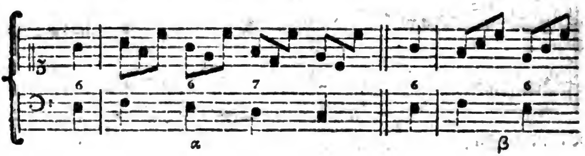
Wo drey gebrochene Noten auf eine kommen, da haben ſechs unmittelbare Veränderungen ſtatt; wie hier zu ſehen iſt.

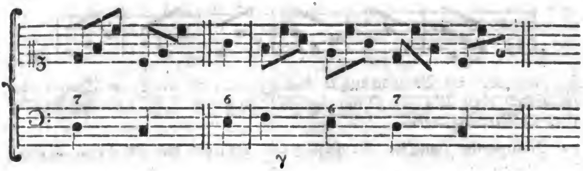


Will man aber die Veränderung ſo weit treiben, daß anſtatt der Quinte, die hier überall oben ſteht, die Octav oder Terz oben ſtehen, ſo bekommt man in allem 18 Veränderungen.

Noch weiter kann die Mannigfaltigzeit getrieben werden, wenn man die Harmonie zerſtreuter, oder enger nihmt. So leidet zum Beweis jede der drey folgenden zerſtreuten Harmonien, wieder ſechs Veränderungen.

Und hieraus iſt hinlänglich zu ſehen, was für Mannigfaltigkeit melodiſcher Gänge zu derſelben Harmonie ſtatt haben kann. Es ſind freylich nicht allemal alle Verſetzungen gut, und es geht damit eben wie mit den ſo genannten Anagrammen, oder den Verſetzungen der Buchſtaben eines Worts, davon nicht alle verſtändliche Wörter geben. Inzwiſchen iſt es doch gut, daß ein Anfänger ſich fleißig in ſolchen Verſetzungen übe; weil ihm dieſes eine Fertigkeit giebt, ohne Mühe melodiſche Abwechslungen zu finden: welche von dieſen Verſetzungen brauchbar oder unbrauchbar ſeyn, muß man dem Gehör und Geſchmack eines jeden Componiſten überlaſſen. Wir wollen hierüber nur ein einziges Beyſpiel anführen. Wenn man folgende Stelle bey α ſo verſetzen wollte, wie bey β oder γ, ſo würden dieſe Verſetzungen von keinem guten Componiſten gut geheißen werden; weil ſie Octavenmäßig klingen.

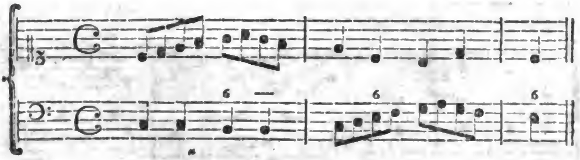


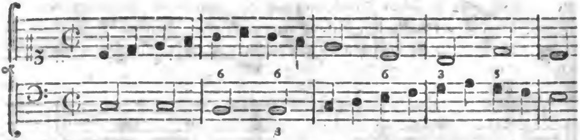


γ

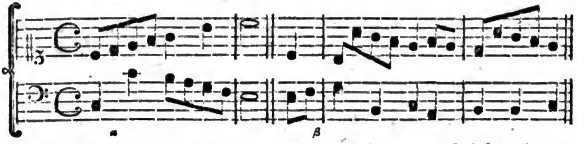
Wenn die Oberſtimme vier Noten auf eine im Baße hat, ſo muß man nach den Regeln des fünfſtimmigen Satzes verfahren, und da äußern ſich ſchon große Schwierigkeiten den Satz ſo rein zu machen, daß keine Fehler darin wären, wenn die Töne zugleich gehört würden. Man hat gleichwol Arbeiten von J. S. Bach darin bey vierfacher Brechung durchgehends ein reiner Satz beobachtet worden. Dieſes ſey von den Brechungen geſagt.

II. Hiernächſt iſt der Durchgang in nähere Betrachtung zu ziehen. Dabey ſind alſo immer einige dißonirende Töne. Der leichteſte Fall iſt der von zwey Tönen auf einen Schritt, davon der erſte conſonirt und der andere dißonirt, wie hier unten bey α. Hier kommt alſo die Dißonanz immer auf die zweyte Hälfte eines Schrittes, und man hat ſich in acht zu nehmen, daß ſie nicht auf den zweyten Schritt ſelbſt komme, in welchen Fehler man verfallen könnte, wenn man nicht genau auf die Art der Bewegung acht hätte. So wäre z. B. folgendes mit β bezeichnetes Beyſpiel im gemeinen geraden Takt unrecht, weil die durchgehende Dißonanz auf den folgenden Schritt fiele; da es hingegen im Alla Breve Takt richtig wäre.

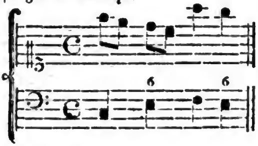




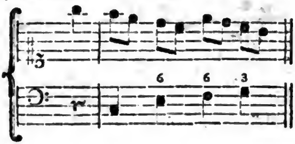
Am natürlichſten und gefälligſten iſt eine durchgehende Note zum Uebergang von einen Ton in ſeine Terz, es ſey ſteigend oder fallend, wie hier bey α; doch können ſie auch ſprungweiſe geſetzt werden, wie bey β.



Der irregulaire Durchgang muß nie im Anfang eines Stücks gebraucht werden; folgender Anfang wäre unrecht:



Es muß wenigſtens eine Conſonanz des Hauptones, wenn es auch nur in einer Stimme wäre, vorhergegangen ſeyn, wie hier:

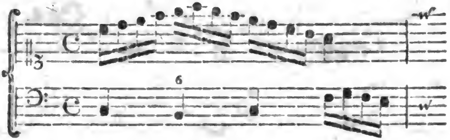


Ob-

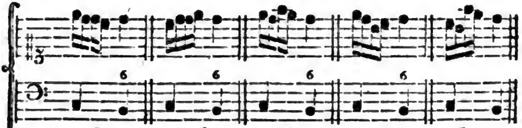
Obgleich der regulaire Durchgang der angenehmere iſt, ſo macht doch die Abwechslung beyder Arten den Geſang reitzender. Anfänglich iſt er freylich nicht ſo faßlich, als der, da blos regulaire Durchgänge vorkommen, aber eben deswegen, wird er auch bey öfterm Anhören beliebt.

Es gehört aber ſchon eine ſehr fertige Kenntnis der Harmonie dazu, beyde Durchgänge, wenn ſie in einen Stück beſtändig abwechſeln, zu unterſcheiden, oder bey der beſtändigen Abwechslung allemal die Hauptnote zu kennen; ohne dieſes aber iſt man nicht im Stande zum Gebrauch des Generalbaßes den Baß zu beziffern. Es wird deswegen am Ende dieſes Werks ein Stück abgedruckt werden, woran die Anfänger ſich in dieſer ſo nöthigen Kenntnis des regulairen und irregulairen Durchganges üben können.

Sind in einer Stimme vier Töne auf einen Schritt, ſo entſtehen verſchiedene regulaire und irregulaire Durchgänge, ſowol conſonirender als dißonirender Noten. Der angenehmſte und leichteſte Fall iſt hier dieſer, wenn allemal auf eine Conſonanz eine Dißonanz folget, wie hier:



Es können aber auch zwey dißonirende Töne auf einander folgen; aber ſprungweiſe geht es ſelten gut an. Von den fünf hier folgenden Beyſpielen ſind die beyden erſten die beſten; das dritte noch zuläßig; das vierte und fünfte aber nicht gut.

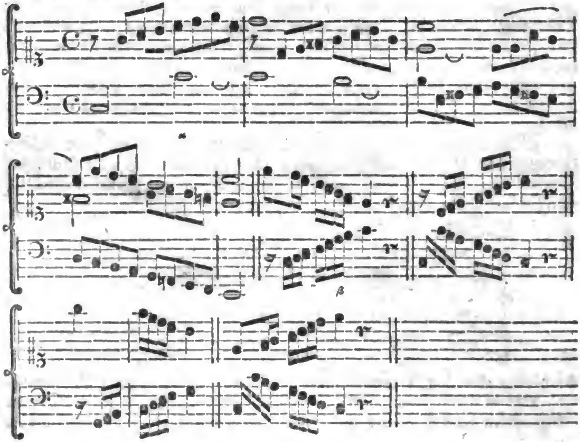


1 2 3 4 5

Drey dißonirende Töne nach einander pflegt man bey vier Noten auf einen Schritt nicht zu ſetzen.

Wenn

Wenn in mehr als einer Stimme zugleich durchgehende Noten vorkommen, ſo klinget es mit Terzen und Sexten am beſten, wie in folgendem Beyſpiel bey α. Wenn aber in zwey Stimmen drey Noten nacheinder nicht klingen wie bey β, da kann der Geſang leicht unverſtändlich werden.



Hier ſind ſogar zuweilen vier Töne nach einander dißonirend. Wegen der Geſchwindigkeit, und der leichten und faßlichen Melodie halber geht es noch an; nur in langſamer Bewegung wäre dieſes unausſtehlich. Aber auch in geſchwinder Bewegung muß man nicht ofte damit kommen, zumal wenn noch mehrere Stimmen auf gleiche Art rauſchen; denn es macht den Geſang höchſt verwirrt. Es iſt beßer, daß man hierin den Capallmeiſter Graun, den wohlklingendſten und nachdenklichſten Setzer für den ſchönen Geſang, als Händel oder J. S. Bach zum Muſter nehme. Der letztere wagte hierin am meiſten, daher erfodern ſeine Sachen einen ganz beſondern Vortrag, der ſeiner Schreibart genau angepaßt iſt; denn ſonſt ſind viele von ſeinen Sachen kaum anzuhören. Wer die Har-

Harmonie nicht vollkommen kennt, muß ſich nicht erkühnen ſeine ſchweren Sachen zu ſpielen: trift man aber den wahren Vortrag derſelben, ſo klingen auch ſeine gelehrteſten Fugen ſchön.

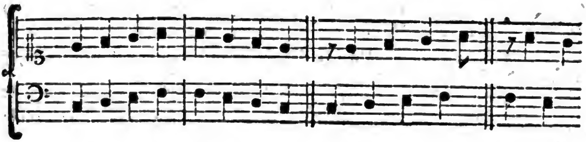
Was in den Anmerkungen über die Brechung von den Mannigfaltigkeiten, die durch die Verſetzungen herauskommen, iſt geſagt worden, kann auch hier angewendet werden. Aber wegen der vorkommenden Dißonanzen gehört hier mehr Ueberlegung und Wahl, als dort. Folgende Beyſpiele können zu Proben dieſer Verſetzung dienen.

III. Endlich iſt noch der ungleiche Gang zu betrachten. Das Zurückbleiben oder Zuvorkommen, wird nach der Stimme gerechnet, die den ungleichen Gang hat. In den hiernachſtehenden Beyſpielen ſiehet man bey a einen zweyſtimmigen Gang, darinn beyde Stimmen gleich fortſchreiten, (80) und dieſer Gang iſt bey b ſo verändert, daß der Diſcant zurücke bleibt, bey c aber kommt er zuvor. Was hierüber zu erinnern iſt, wird ſich am faßlichſten durch die Anmerkungen ſagen laſſen, die über die verſchiedenen hier vorkommenden Fälle gemacht werden ſollen.

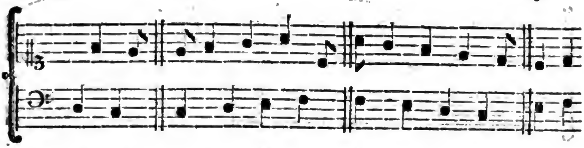
(80) Wenn jede der beyden Stimmen Secundenweiſe fortſchreitet, beyde gegeneinander aber um Terzen abſtehen, wie hier, ſo läßt ſich die ungleiche Fortrückung von dem Sänger, wenn ſie auch von dem Tonſetzer nicht angezeigt worden iſt, ſehr leicht anbringen. Nur muß die Singeſtimme nicht von Flöten oder Violinen, die mit ihr im Uniſonus ſpielen, begleitet werden. Dieſe würden mit dem Baße zugleich fortſchreiten, und dann würde der Sänger beſchuldiget werden, daß er eilte oder ſchleppte. Ein Sänger der dergleichen Veränderungen machen will, muß genau nach der Partitur ſehen, um nicht zur Unzeit, und gegen die Natur der Begleitung ſolche Veränderung zu machen.

Es

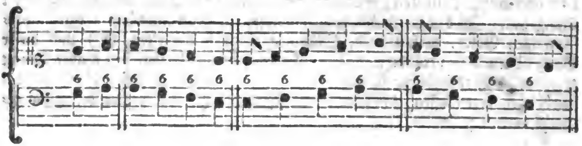
a b



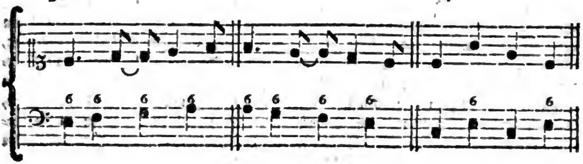
c 1



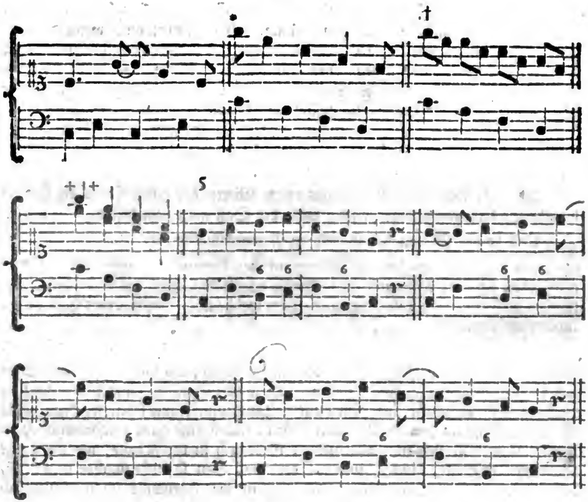
2



3 4



Digitized by Google



Man muß hier überhaupt anmerken, daß der ungleiche Gang nur da ſtatt hat, wo die beyden Stimmen, wenn man ſie gleich fortrücken lieſſe, durchaus gegen einander conſoniren, wie in allen hier ſtehenden Beyſpielen.

Bey 1 ſind eben die Grundnoten, wie bey 2, nur daß anſtatt der Dreyklänge ihre erſte Verwechslung genommen worden.

Bey 2 iſt der vorhergehende Satz ſo verändert, daß der Diſcant zuvorkommt. Aber ſo wie er hier iſt, dürfte man nicht ſetzen, weil beym Aufſteigen auf jede Bewegung des Diſcants eine Septime erſcheint, die ſo fühlbar iſt, daß man ihre Auflöſung erwartet, die doch nicht erfolget. Im Abſteigen aber klinget der Satz Quintenmäßig.

Bey 3 iſt alles, ſowol auf- als abſteigend richtig.

Bey 4 iſt eine Stelle, wo die Stimmen ſprungweiſe gehen, und eben dieſelbe Stelle hernach in ungleichem Gang. Dieſes geht an, wenn der Geſang durch conſonirende Töne fortrücket. Nur hat man ſich dafür in Acht zu nehmen, daß es nicht Octaven- oder Quintenmäßig klinge, wie in dem darauf folgenden Beyſpiel *, wo der Satz ſo klinget, wie wenn es geſetzt wäre, wie bey †, oder wenn die Bewegung geſchwind iſt, wie bey ††.

Bey 5 iſt ein Gang, wo die obere Stimme gegen den Baß bald Terzen, bald Sexten hat. Auch da kann die ungleiche Fortrückung gut angebracht werden, wie in den darauf folgenden Beyſpielen.

Aber ſo, wie bey 6 wo auf das vierte Viertel des erſten Takts die Quarte vom Baße frey angeſchlagen wird, wäre der Satz nicht zum beſten.

Und ſo viel ſey von der ungleichen Fortrückung geſagt.

Um auch von dem bunten Contrapunkt den Anfängern, außer den hier vorgetragenen Lehren, reine und gute Muſter vorzulegen, ſind am Ende dieſes Abſchnitts noch einige Choräle eingerückt, über welche noch verſchiedenes hier zu erinnern vorkommt.

Der erſte iſt zwar nicht in dem eigentlich bunten Contrapunkt, aber doch mit weit mehr Mannigfaltigkeit der Harmonie geſetzt, als die, welche am Ende des vorhergehenden Abſchnitts ſtehen. Dieſe Art kann als eine Mittelgattung zwiſchen dem ſchlechten und dem bunten Contrapunkt angeſehen werden. Die Muſter, welche im vorigen Abſchnitt ſtehen, haben eine ganz conſonirende Harmonie, ſo wie ſie ſich zum allgemeinen Gebrauch in der Kirche, wo die ganze Gemeinde mitſingt, ſchicket, und wo der Baß eben ſo leicht ſingbar ſeyn muß, als eine der andern Stimmen. Hier aber iſt die Harmonie ſchon mannigfaltig, und mit vielerley Dißonanzen durchflochten. Wenn in dergleichen Stücken nur der Baß richtig iſt, ſo laſſen ſich die obern Stimmen leichter dazu ſetzen, als bey der ganz ſchlechten Gattung, da alles conſonirend iſt; dann in dieſem letzten Fall braucht es ſehr viel Sorgfalt, um keine verbothene Quinten- und Octaven-Fortſchreitungen zu machen.

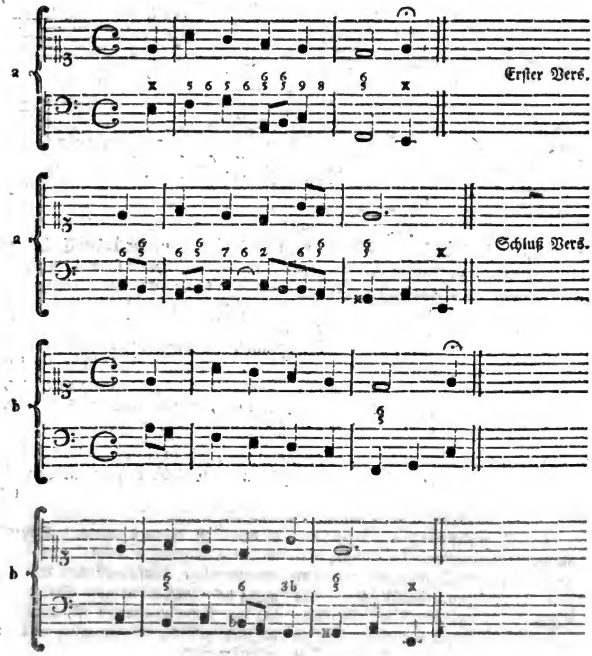
Uebrigens hat dieſer erſte Choral **Ihro Königl. Hoheit die Prinzeßin Amalia von Preußen** zur Verfaßerin. (81) Man kann noch als etwas beſon-

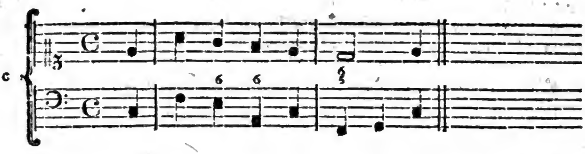
des-

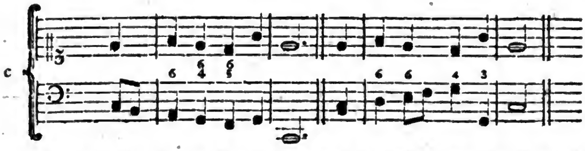
(81) Die andern ſind von zwey jungen Componiſten, die von mir nach den in dieſem Werk vorgetragenen Lehren unterrichtet worden ſind.

Digitized by Google

ders von dem Canto firmo deſſelben anmerken; daß er ſowol von dem berühmten J. S. Bach, als von dem verſtorbenen Capellmeiſter Graun auf dreyerley Art geſetzt worden, wie bey a, bey b und bey c.





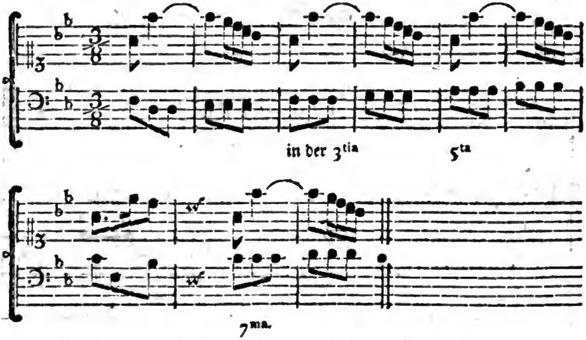


Die erſte Art iſt ohne Zweifel genau nach dem Sinn des erſten Erfinders dieſer Melodie, nemlich in der Phrygiſchen Tonart; die zweyte fängt in der Unterdominante der Phrygiſchen, oder wenn man will in der Aeoliſchen Tonart an, und ſchließt hernach in der Dominante; die dritte iſt in der Joniſchen Tonart. Dieſe ſcheinet am wenigſten nach dem Sinn des Erfinders, iſt aber vermuthlich von den beyden erwähnten Componiſten darum ſo geſetzt worden, weil in den meiſten Kirchen die Gemeinde denſelben Baß ſingt. In dieſem Falle iſt es am beſten, daß die Orgel dieſen Baß behalte. Denn wenn die ganze Gemeinde ſingt, ſo würde ein unausſtehlicher Uebelklang entſtehen, wenn am Ende des erſten Verſes die Orgel in E dur aushielte, die ganze Kirche aber in C dur ſänge. (82)

Man ſieht ſchon aus dieſen drey Beyſpielen, wie zu einer Melodie ſich verſchiedene Bäße anbringen laßen, dadurch kann die Melodie verſchiedene Charakter

(82) Es gehört viel Zeit und nicht wenig Geſchicklichkeit von Seiten eines Organiſten dazu, einer ganzen Gemeinde eine gute Art zu ſingen anzugewöhnen. Die Abſicht des Orgelſpielens bey Chorälen, die von einer ganzen Gemeinde geſungen werden, geht blos dahin, daß das Volk in dem Ton erhalten werde. Darauf muß der Organiſt arbeiten, und nicht auf unnöthige Künſteleyen und Verbrämung der Melodie auf jeder Sylbe, dabey ofte kaum zu merken iſt, was für ein Lied geſpielt, oder in welchem Tone geſungen wird.

tere annehmen, und zu verſchiedenen Liedern ſehr ungleichen Inhalts gleich gut gebraucht werden. In dem zweyten Theil dieſes Werks ſoll mit mehrern gezeiget werden, wie zu einem Geſang, in welcher Stimme er ſtehe, mehrere Bäße können gemacht werden. Vorläuffig wird es hier genug ſeyn nur noch ein Beyſpiel hievon anzuführen, das aus Händelſchen Oper Tamerlan genommen iſt.



Zum wahren Beſten der Anfänger in dem Satz können wir hier nicht unerinnert laſſen, daß eine ſehr fleißige Uebung in Chorälen, eine höchſt nützliche und ſo gar unentbehrliche Sache ſey, und daß diejenigen, welche dergleichen Arbeiten für überflüßig, oder gar pedantiſch halten, in einem ſehr ſchädlichen Vorurtheil ſtehen. Solche Uebungen ſind der wahre Grund, nicht nur zum reinen Satz, ſondern auch zu dem guten und richtigen Ausdruck in Singeſachen.

Jede Arie iſt im Grunde nichts anders, als ein nach der richtigſten Declamation geſetzter Choral, da jede Sylbe des Textes nur eine Note hat, welche nach Erfordernis des Ausdrucks mehr oder weniger verziehrt wird. Der wahre Grund der Schönheit einer Arie liegt immer in dem einfachen Geſang, der da ſteht, wenn alle zur Auszierung gehörige Töne davon weggenommen ſind. Iſt dieſer unrichtig in Anſehung der Declamation, der Fortſchreitung oder der Harmonie, ſo können die Fehler durch keine Verziehrung völlig bedeckt werden.

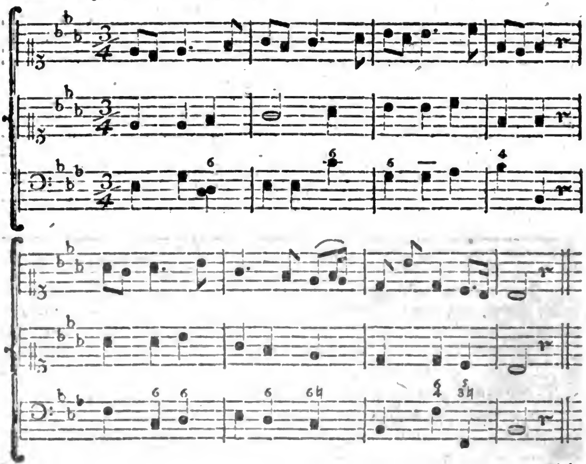
Wer

Digitized by Google

Wer ſich die Mühe geben will die ſchönſten Arien von allen Auszierungen zu entblößen, der wird ſehen, daß denn allemal die übrig gebliebenen Töne die Geſtalt eines wohlgeſetzten und richtig declamirten Chorals haben. [83] Ein paar Beyſpiele werden dieſes hinlänglich zeigen.

Aria aus der Oper Tamerlan von Hendel.

Benche mi ſprezzi l'Idol ch'adoro &c.

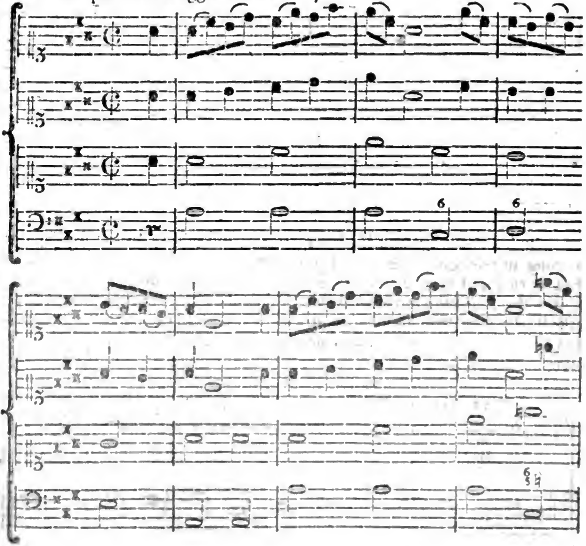


Aria

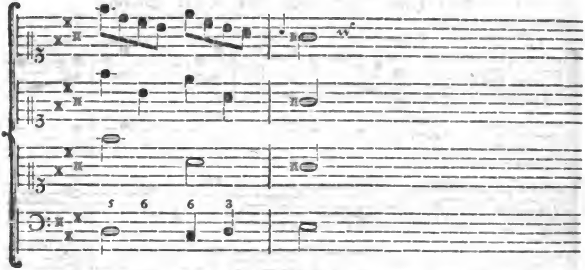
(83) Daß man in allen verzierten Arien, vornehmlich im Adagio die Hauptharmonie und den einfachen Geſang merklich machen müße, erhellet am deutlichſten daraus, daß ſich die Arien am beſten ausnehmen, wo die begleitenden Stimmen

Aria von Graun aus der Oper Sylla.

Per piu ſublime oggetto &c.

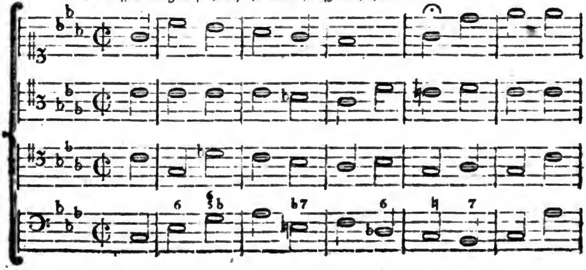


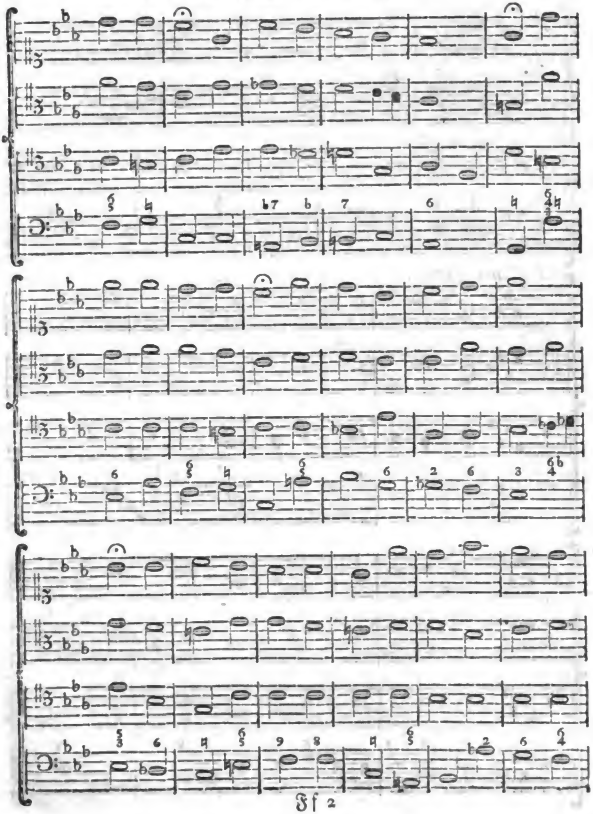
men nur die zur Harmonie gehörigen Haupttöne haben, in welcher Art die meiſten langſamen Arien des berühmten Haſſe geſetzt ſind. Dieſes hat den Vortheil daß dem Sänger dadurch die Freyheit gelaßen wird, ſeine Verziehrung nach Willkühr anzubringen, und nach Gefallen zu anticipiren und zu retardiren, welches gar nicht angeht, wenn die erſte oder zweyte Violine ſchon die Verziehrungen der Singeſtimme hat, wie ſchon vorher (Anmerkung 80.) erinnert worden.

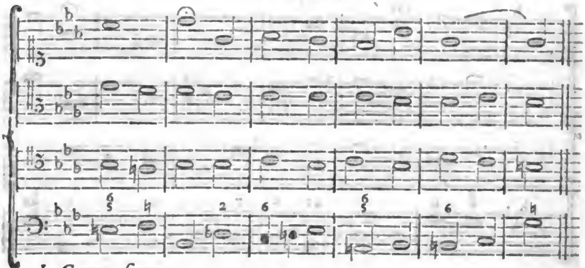


Auch dieſes dienet dem künftigen Arien=Componiſten, daß er bey fleißiger Uebung in dem Choral=Satz, mit der Hauptmelodie öfters abwechsle, und ſie bald in die eine bald in die andere Stimme bringe; denn darauf beruhet die Geſchicklichkeit, die concertirenden Stimmen gut zu ſetzen. Eine Arie, in der die erſte Violin über dem Diſcant einen ganz andern Geſang hat, als die Singeſtimme, iſt nach eben den Regeln geſetzt, wie ein Choral in dem die Hauptmelodie im Alt ſteht.

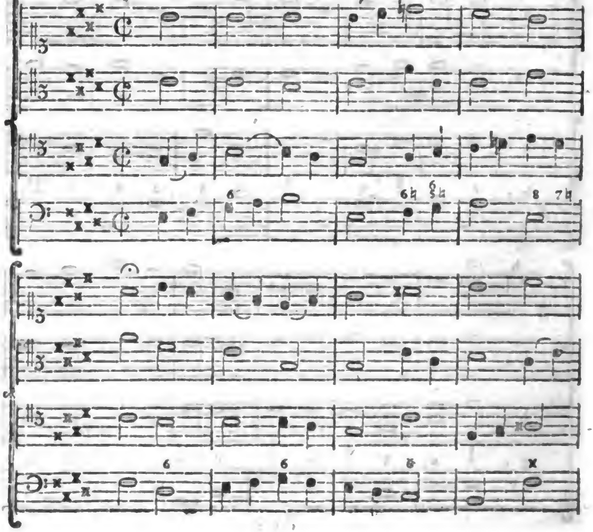
Du deſſen Augen fleßen, ſo bald ſie Zion ſahn ꝛc.

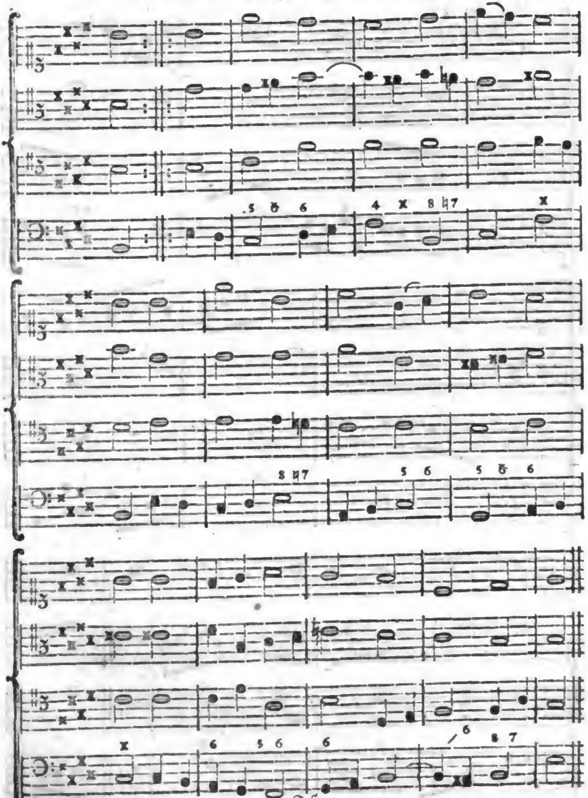




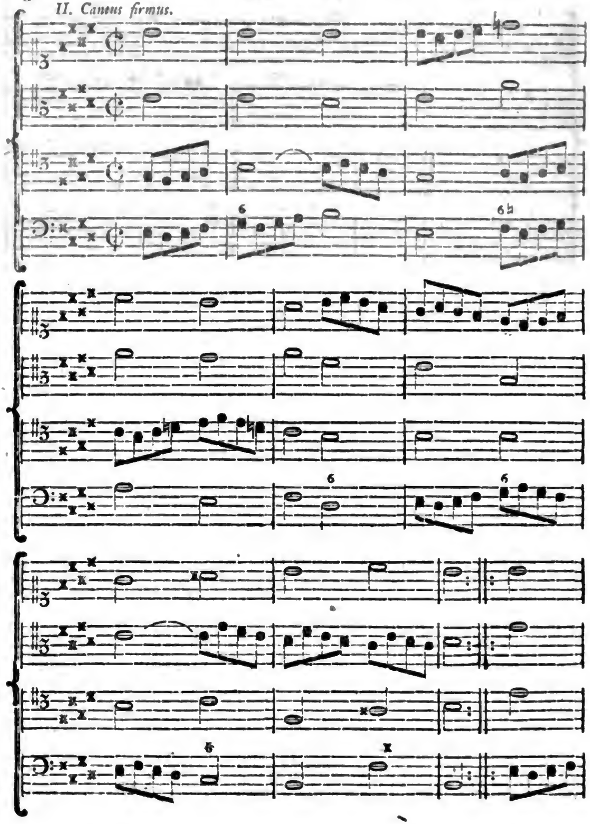


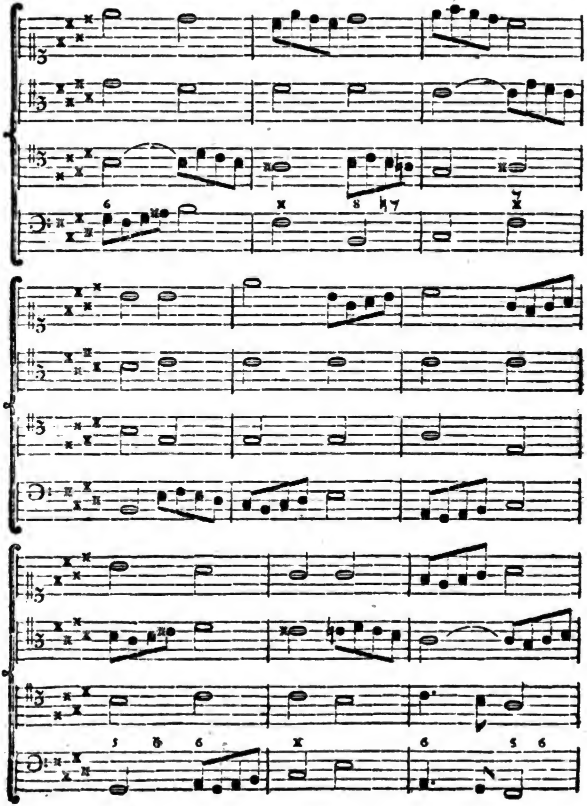
I. Cantus firmus.



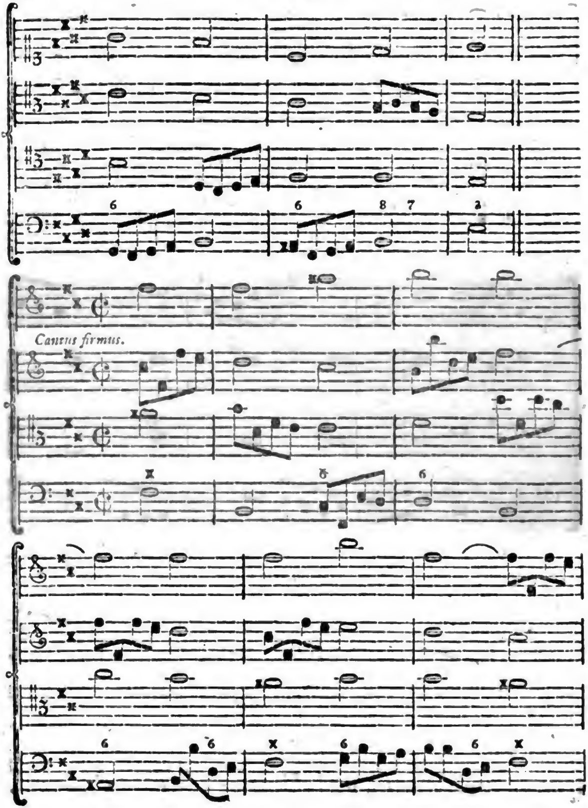


II. Cantus firmus.

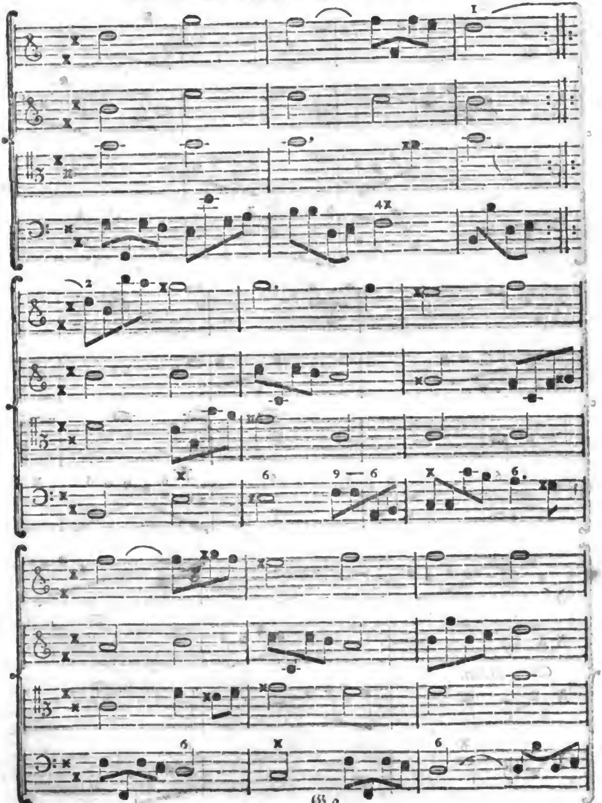


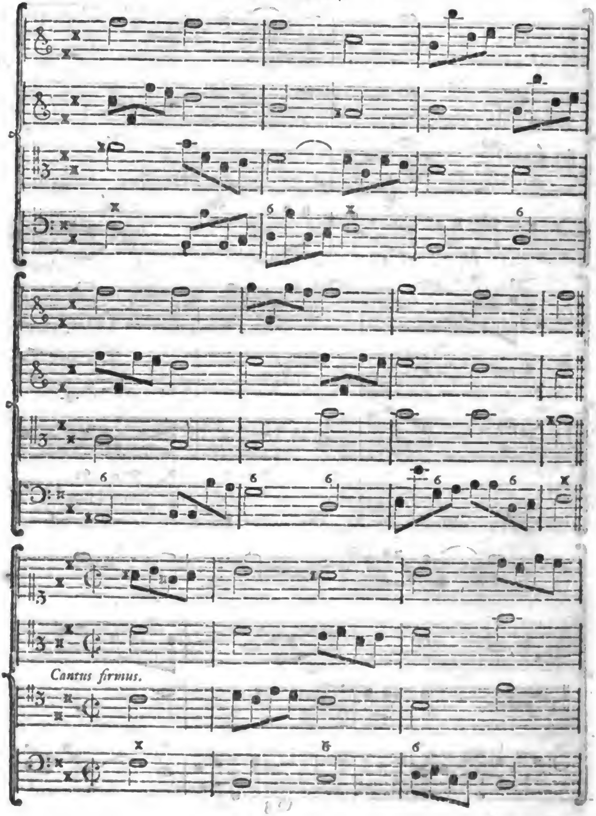


Digitized by Google

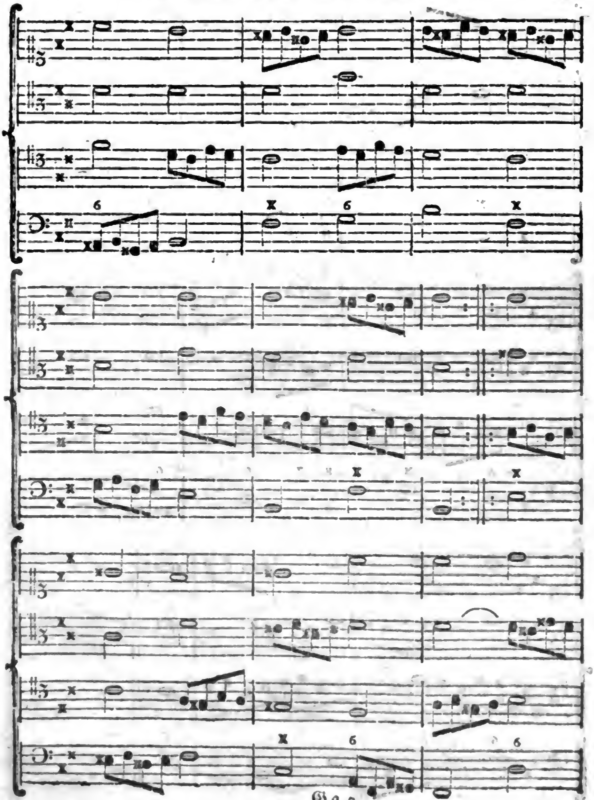


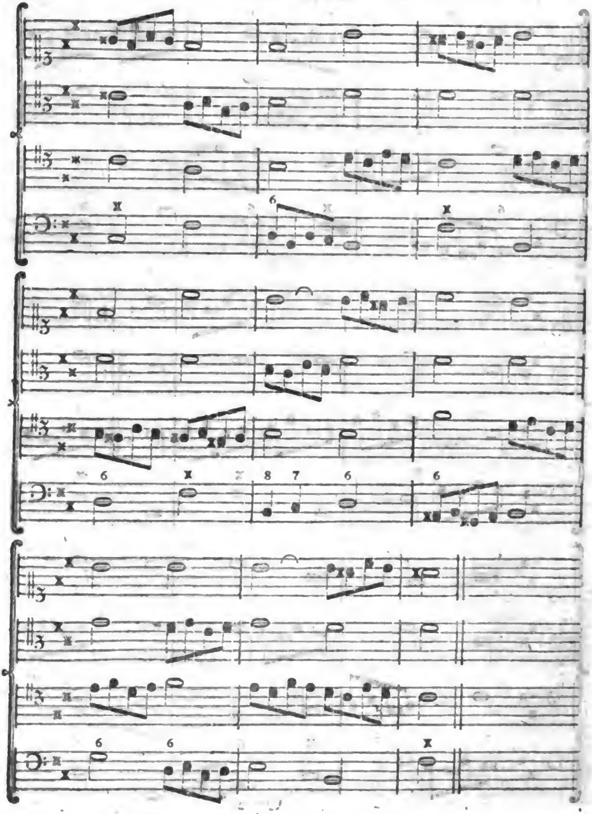
Digitized by Google

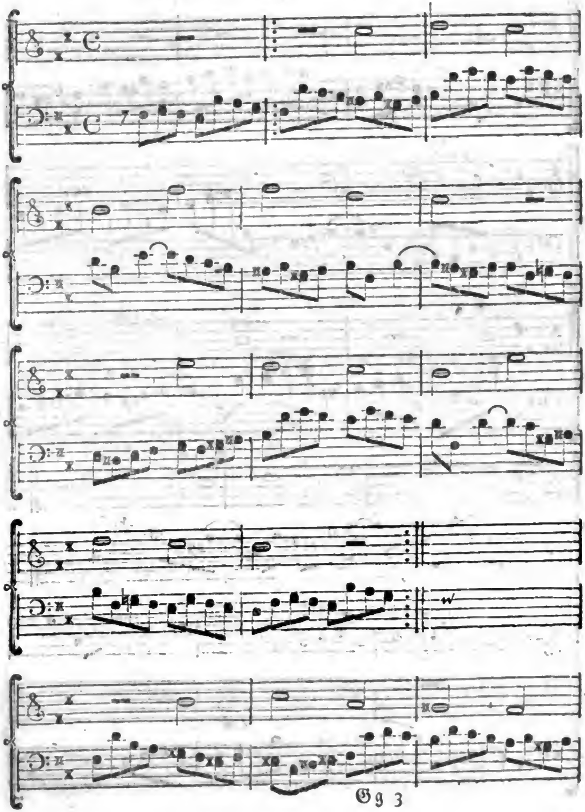


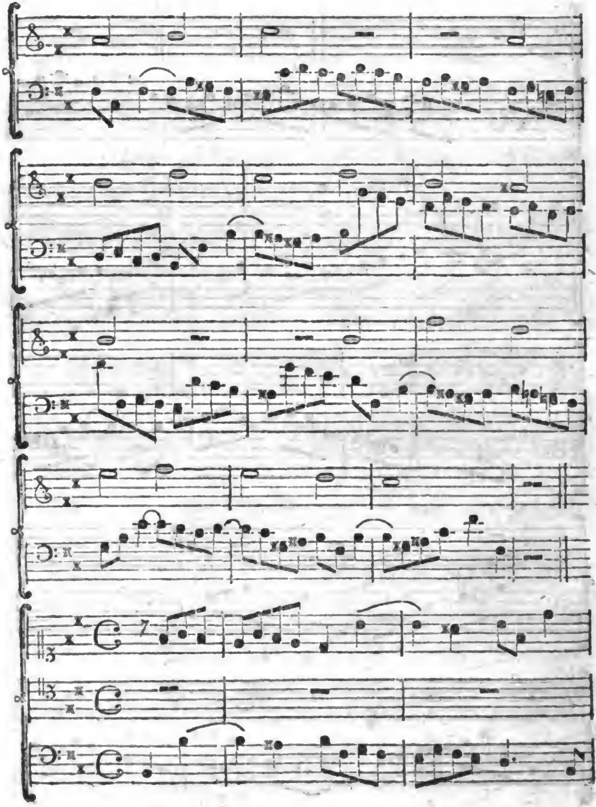


Digitized by Google

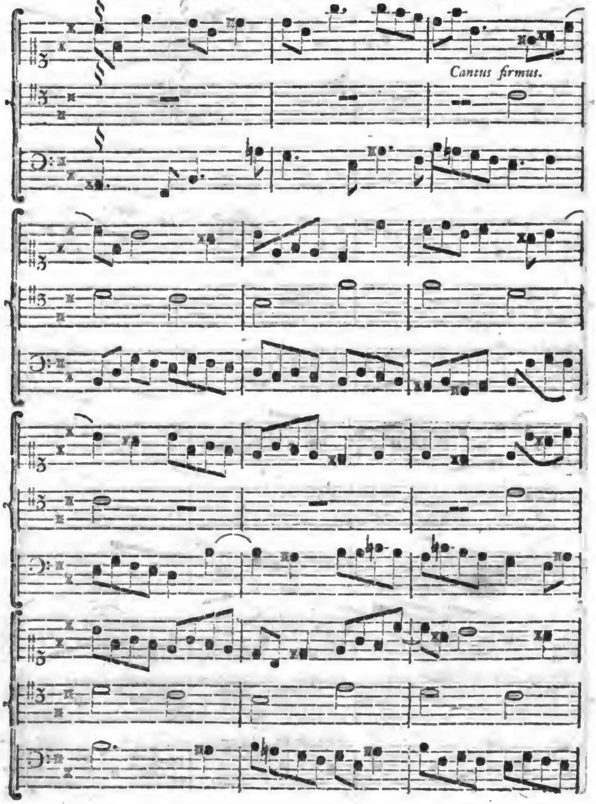


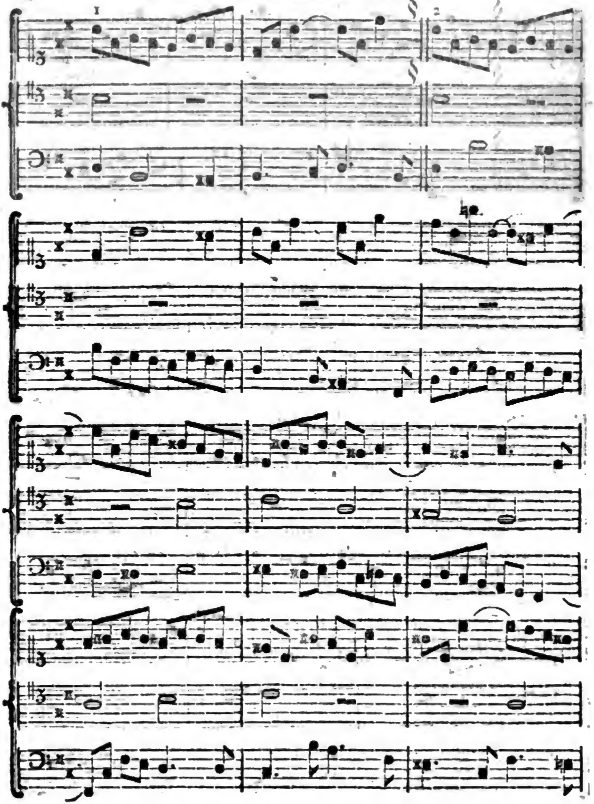




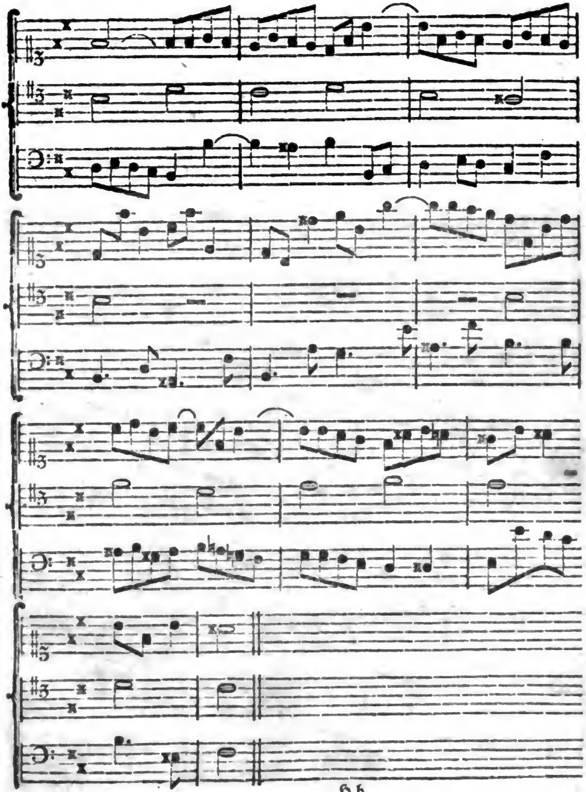


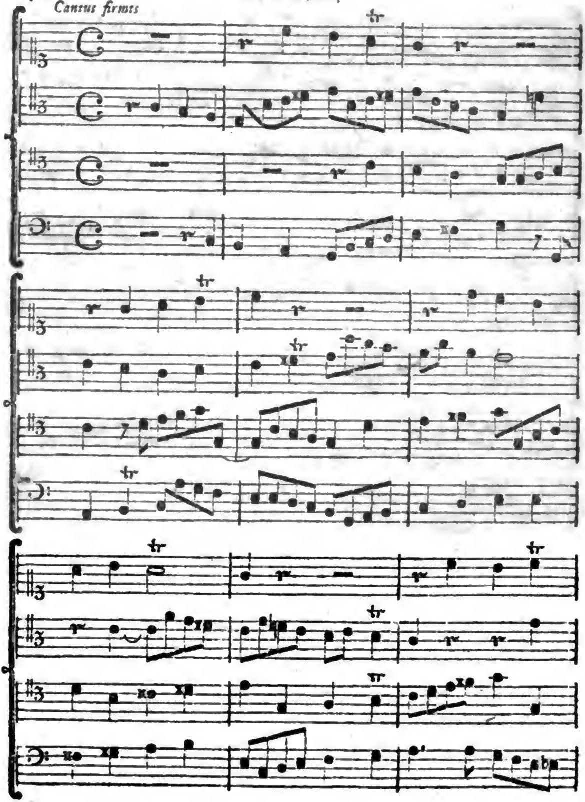
Digitized by Google


Cantus firmus.

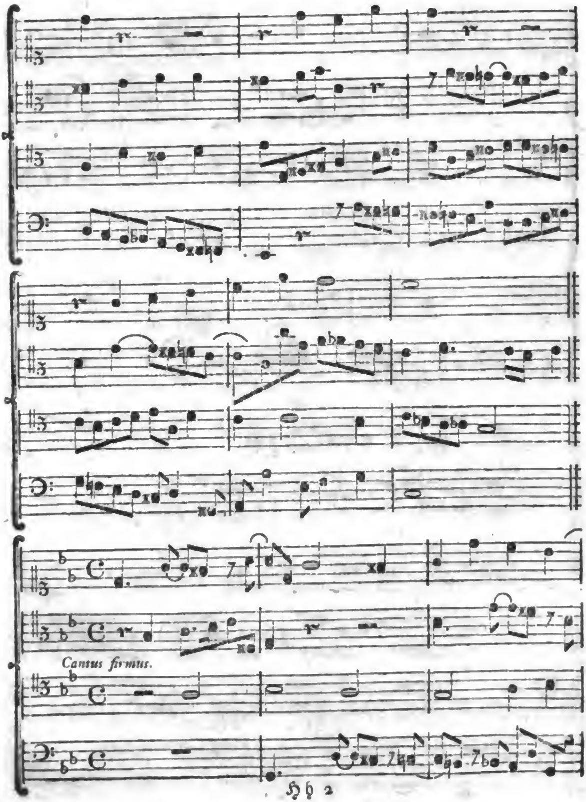


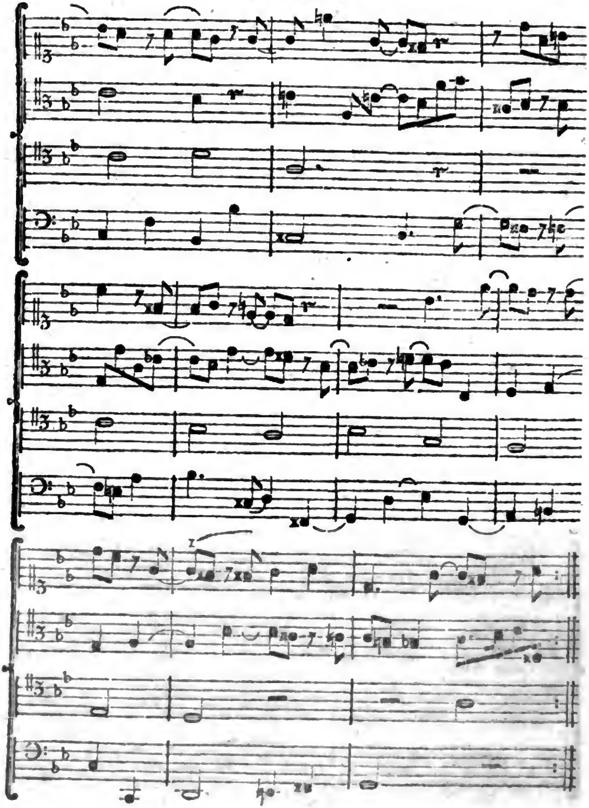
Digitized by Google



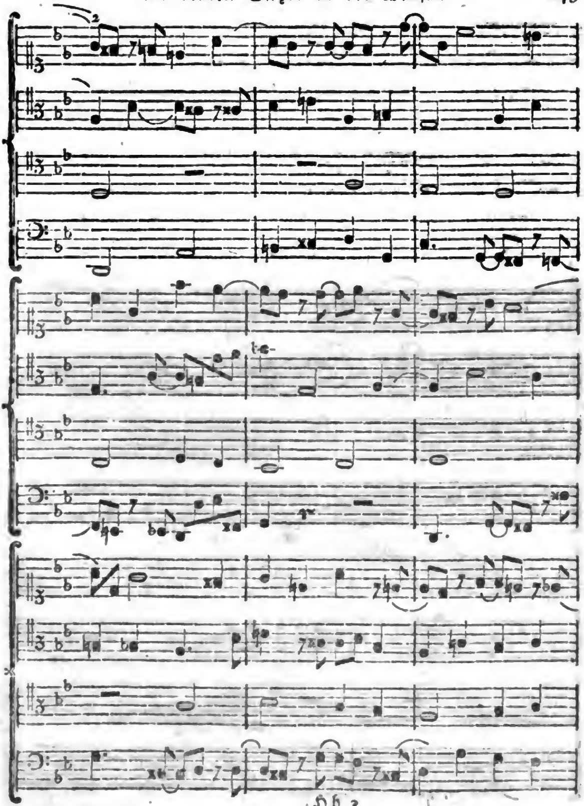


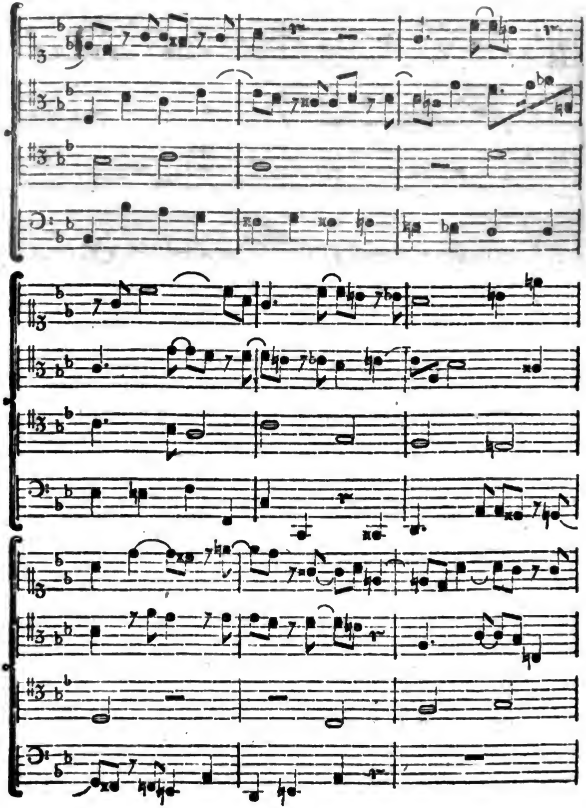
Digitized by Google

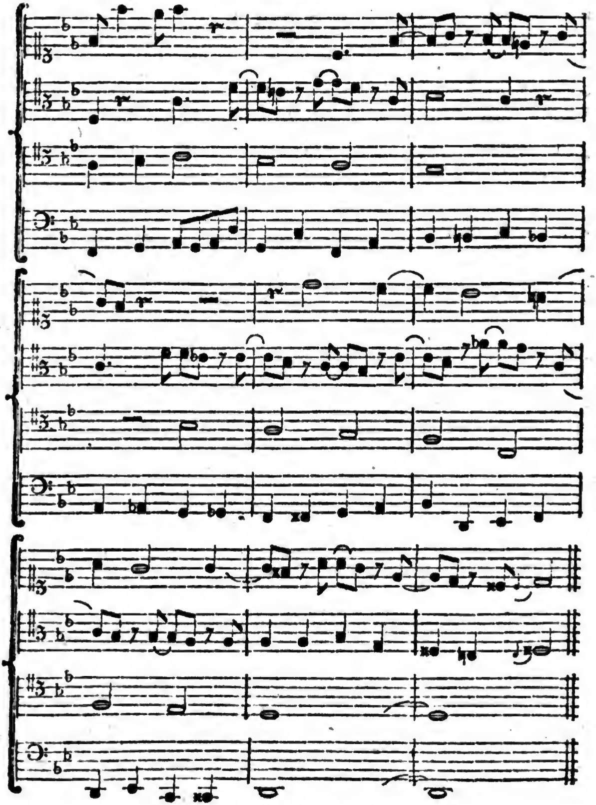

Cantus firmus.



Digitized by Google







Zugabe.

Es iſt bey Betrachtung des regulären und irregulären Durchganges erinnert worden, daß es bisweilen ſehr ſchweer ſey die Hauptnoten zu finden, und die wahre Harmonie, wie der Tonſetzer ſie gedacht hat, zu entdecken. Damit Anfänger ſich in richtiger Beurtheilung der Harmonie bey einigen ſchweeren Fällen üben können, hat man hier folgendes Clavierſtück eingerückt, und zur Erläuterung der Harmonie unter die eigentlichen Stimmen noch drey Notenſyſteme mit dem Baßſchlüſſel hinzugefügt.

Das unterſte dieſer drey Noſtenſyſteme, iſt eigentlich das, was die franzöſiſchen Tonſetzer den Fundamentalbaß nennen. Es enthält nämlich die wahren Grundaccorde, nämlich die Dreyklänge und Septimenaccorde, auf welche die Harmonie durchaus gegründet iſt.

Das darauf folgende Syſtem zeiget die zufälligen Diſſonanzen, oder Vorhälte an, wo dergleichen vorkommen.

Das oberſte aber, ſtellt den Generalbaß vor und zeiget, welche Verwechslung des Dreyklanges oder des Septimenaccords, der Setzer bey jeder Harmonie genommen habe. Daſelbſt ſind auch die Vorhälte zugleich mit beygefüget.

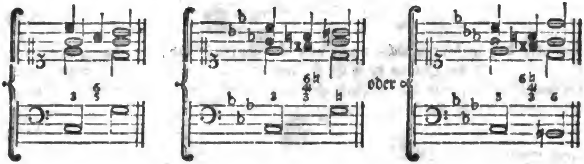
Wir empfehlen allen Anfängern, wenn ſie ſich bey dieſem Stück in genauer Erforſchung der Harmonie werden geübet haben, hernach auch die Stücke groſſer Meiſter auf eine ähnliche Weiſe durchzuſtudiren. Dadurch werden ſie in Stand kommen, die ſchwerſten harmoniſchen Sätze aufzulöſen. Ueberdem werden ſie finden, daß Harmonien, wovon man ſich bisweilen ſehr ſeltſame Begriffe macht, und wo man ganz wunderlich zuſammengeſetzte, oder über einander gebaute Accorde zu finden vermeynet, im Grunde doch nichts anders, als bloſſe Dreyklänge, oder Septimenaccorde ſind. Denn dieſes ſind die einzigen wahren Grundaccorde, woraus alle andere durch Verwechslung und durch Vorhalte entſtehen, wie durch dieſes ganze Werk vielfältig gezeiget worden iſt.

Viele haben ſich durch die franzöſiſchen Schriftſteller bereden laſſen, daß man dieſe einfache Lehre von der Harmonie dem **Rameau** zu danken habe, den man in Frankreich gerne für den erſten gründlichen Lehrer der Harmonie anpreiſen möchte. Indeſſen iſt nichts gewiſſer, als daß eben dieſe Lehre von den Grundaccorden und der aus ihren Verwechslungen entſtehenden Mannigfaltigkeit, alten deutſchen Tonſetzern lange ehe **Rameau** geſchrieben, beſſer und gründlicher als ihm bekannt geweſen. Er ſelbſt hat die Lehre von der Einfalt der Harmonie, noch nicht in ihrer wahren Reinigkeit gefaßt, da er würklich durchgehende Töne bisweilen als Fundamentaltöne anſiehet, auf welchen Grund z. E. ſein Accord

de

de ſixte ajoutée, den er für einen Grundaccord hält, gebaut iſt. Er ſieht z. B. in folgendem Gang auf das zweyte Viertel die Harmonie $\frac{6}{5}$ als eine Grundharmonie, und die darinnvorkommende Sexte, als eine weſentliche Diſſonanz an, die doch blos durchgehend iſt.

Deutſche und welſche Tonſetzer, machen die halben Cadenzen nicht nur ebenfalls mit der durchgehenden Sexte, wie Rameau, ſondern laſſen auch noch die übermäßige Quarte vom Baße, als das Subſemitonium modi der folgenden Tonica durchgehen, welches den Schluß pikanter macht, wie hier:



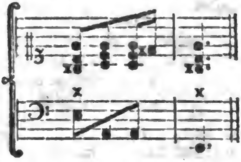
Und hieraus iſt deutlich zu ſehen, daß dieſe beyden Töne blos durchgehend ſind; weil man ſonſt gar nicht wüßte, wie hier die übermäßige Quarte in die Harmonie kommt.

Auch würde gewiß kein wahrer Kenner der Harmonie einen Satz, wie folgender von Rameau iſt rechtfertigen.

In dem angehängten Stück kommt eine Stelle vor, in welcher ſich der vorhererwähnte Fall ereignet, nämlich auf der VI. Seite im dritten Takte auf dem dritten Achtel. Im Baße ſollte ſtatt H mit $\frac{7}{x}$, A ſtehen. Denn dieſes A iſt hier der Hauptton, H aber, welches oben, als ein Sechszehntel vorherſteht, iſt eine irreguläre durchgehende Note, die a oder dis iſt die zweyte Diſſonanz.

Man hat aber auf dem unterſten Syſtem H, als den Grundaccord geſetzt, damit man die Vorbereitung des folgenden diſſonirenden Satzes erhalte. Im

Discant iſt das dis eigentlich nach e, der Quinte des Baßes A, nachſchlagend, oder durchgehend, man hat es aber gleich geſetzet. Im Baß aber, iſt der irreguläre Durchgang, wo H diſſonirend vor A ſteht, wie hier zu ſehen:



Anſtatt, daß in dem Stück a und c̄ von H diſſonirend ſind, dis aber conſonirend, ſo iſt hier a als die Octave vom Baß, wie auch e, als ſeine Terz, conſonirend, dis im Discant, und H im Baß aber dißonirend, dis, als ein regulär durchgehender Ton, H als irregulär durchgehend.

Digitized by Google

ERRATA.

Seite 8. Linie 3. ſoll ſtatt das weiche oder viereckigte ♮ genennt, heißen: das weiche oder runde b, das alte oder heutiges H aber wurde das harte oder viereckigte genannt.

S. 18. in der Anmerkung Note 16, in der 2ten und 10ten Linie ließ ſtatt Dis, Des.

S. 22. Sind beydes die kleine und die große Terz aus Verſehen weggelaßen worden, deswegen muß nach dem 5 Artickel folgendes eingeſchaltet, und hernach die folgenden Numern 6, 7 und 8 darnach abgeändert werden.

6. Die kleine Terz, deren reines Verhältnis $\frac{5}{6}$ iſt. In der Umkehrung wird ſie zur großen Sexte $\frac{3}{5}$.

7. Die große Terz, deren reines Verhältnis $\frac{4}{5}$ iſt. Außer dieſer kommt ſie in unſerm Syſtem noch in dem Verhältniß $\frac{405}{512}$ und $\frac{64}{81}$ vor. In der Umkehrung wird ſie zur kleinen Sexte $\frac{5}{8}$, oder $\frac{256}{405}$, oder $\frac{81}{128}$.

Eben daſ. Linie 26 ſtatt C muß c ſtehen.

S. 30. im letzten Noten Syſtem muß im Discant das d des erſten Takts mit dem d des zweyten gebunden ſeyn.

S. 33. Tab. I. im erſten Takt im Baß ſtatt d muß c ſtehen.

S. 33. Tab. II. im erſten Noten-Syſtem im ſechſten Takt ſtatt 7 muß 7 ſtehen.

— — im zweyten Noten-Syſtem im achten Takt ſtatt

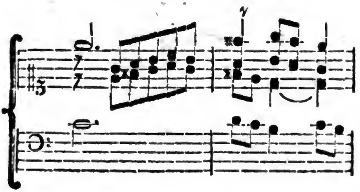
muß ſtehen.

S. 37. Im 2ten Noten Syſtem fehlt im zweyten Takt über dem D im Baß ein x und im vierten Takt ſoll im Baß vor dem a ein b und im Discant vor e ein b ſtehen.

Eben daſ. zu dieſem Syſtem gehört nachfolgende Anmerkung, ſo einzurücken vergeſſen worden.

Nachſtehendes Beyſpiel von dem alten Bach, wo bey γ das Semitonium modi verdoppelt iſt, müßen ſich angehende Componiſten nicht zur Regel dienen laſſen. Dieſer groſſe Mann gieng hier von der Regel ab, um einen ſchönen Geſang in allen Stimmen zu erhalten, und wußte darum doch die Octaven zu vermeiden.

*

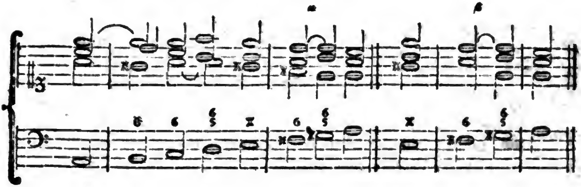


Seite 40. Zu Ende dieſer Seite ſchalte nachfolgendes ein:

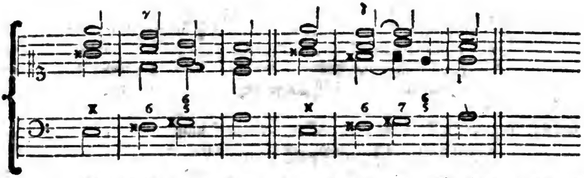
Eben ſo verhält es ſich mit dem Sexten-Accord eines in dem Mollmodo um ſechs Stuffen geſtiegenen und mit einem x erhöhten Tones, wo die Octave der Härte des außer der Tonart vorgekommenen zufälligen Tones wegen, wegzulaſſen, und dafür die Sexte oder Terz zu verdoppeln iſt; es giebt hingegen Fälle, wo man Quinten und Octaven oder verbotene Fortſchreitungen zu vermeiden, auch manchmal der Folge wegen, die Octave zu nehmen verbunden iſt.

Z. E. bey α iſt die Octave, es iſt aber das Exempel bey β vorzüglicher. Bey γ iſt die Verdoppelung der Sexte falſch, da ſie einen verbotenen übermäßigen Quarten-Sprung von gis ins d verurſachet.

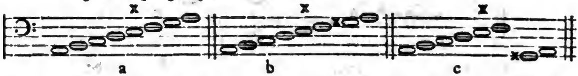
Bey δ iſt man gezwungen der Folge wegen die Octave zu nemen, um die Septime bey gis vorzubereiten.



Digitized by Google



Es iſt noch anzumerken, daß wenn man in einem Mollmodo nach der Quinte mit der groſſen Terz in die groſſe Sexte des Haupttones geſtiegen, man von da nicht wieder zurück gehen kann, ſondern in die Höhe durch das Semitonium Modi bis in die Octave, wie oben bey α, gehen muß: da man hingegen, wenn man auf gleiche Art in die kleine Sexte geſtiegen, weder durch die kleine Septime bey a noch durch die große Septime bey b, in die Octave ſteigen kann; denn bey b würde die Fortſchreitung einer verbotenen übermäßigen Secunde ſeyn, ſo nicht erlaubt iſt: dahingegen man ſolche in der Umkehrung als eine verminderte Septime in der Gegenbewegung nehmen kann wie bey c.



Seite 52. im erſten Noten-Syſtem im letzten Takte im Discant ſtatt $\bar{a}$ muß $\bar{g}$ ſtehen.

Eben daſ. im Noten-Syſtem in den Anmerkungen muß im zweyten Takte im Baß ſtatt die vier Sechzehntheile vier Achttheil ſtehen.

S. 53. im Noten-Syſtem im dritten Takte ſtatt $^{6}_{3}$ muß $^{6}_{4}$ ſtehen: im ſechſten Takte ſtatt $^{6}_{4}$ muß $^{6}_{8}$, und ſtatt 7 muß $^{7}_{5}$ ſtehen.

S. 59. im fünften Takte muß über c im Baß die 6 weggeſtrichen werden.

S. 65. im zweyten Noten-Syſtem im ſechſten Takt ſtatt ^{7} muß 7 ſtehen.

S. 69. im erſten Noten-Syſtem im erſten Takt muß über das c im Baß eine 6 ſtehen.

S. 70. in der ſechſten Linie ſtatt Accode ließ Accorde.

S. 75. im zweyten Takt des zweyten Noten-Syſtems ſtatt $^{6}_{7}$, muß $^{9}_{7}$ ſtehen.

S. 78. in der zehnten Linie, lies: dieſes geſchieht bey der zweyten Verwechslung des verminderten Dreyklangs.

S. 78. nach der eilſten Linie ſchalte folgendes ein:

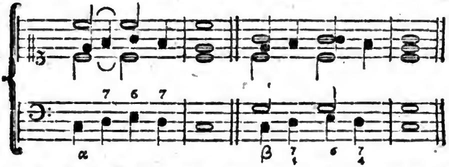
In dieſem Fall kann die groſſe Quarte auch verdoppelt werden. Dieſe Quarte welche im verminderten Dreyklang durch die Quinte und Octave entſtehet, ſollte man zum Unterſchiede des Tritoni, die groſſe Quarte nennen, weil ſie in dieſem Fall unter ſich als ein Vorhalt der Terz treten kann.

S. 82. im zweyten Takt des Noten-Syſtems ſtatt $\substack{6\\5}$ muß $\substack{6\\4}$ ſtehen.

S. 85. im achten Takt des dritten Noten-Syſtems ſtatt $\substack{4\\6}$ muß $\substack{6\\4\\2}$ ſtehen.

S. 86. im dritten Syſtem im zweyten Takt ſtatt muß ſtehen.

S. 88. Neben dem erſten Noten-Syſtem muß nachſtehendes eingeſchaltet werden:



Bey α ſind beyde Septimen conſonirend, d und f dißonirend; bey β ſind beyde Quarten conſonirend und wiederum d und f durchgehende Dißonanzen.

Seite 89. im vierten Takt des dritten Noten-Syſtems im Discant ſtatt $\bar{c}$ ſoll $\bar{d}$ ſtehen.

S. 92. in der letzten Linie ſtatt Fartſchreitung ließ Fortſchreitung.

S. 93. im vierten Takt des zweyten Noten-Syſtems ſtatt $\substack{6\\2}$ ließ $\substack{6\\5}$.

S. 95. im zweyten Takt des dritten Noten-Syſtems fehlt der Ton h zum Accord.

S. 96. im zweyten Takt des erſten Noten-Syſtems ſtatt H ließ A.

S. 101. im zweyten Takt der funften Noten Linie ſtatt der dritten Note g ließ e

S. 104. Linie 18. ſtatt neuem ließ neuen.

Eben daſ. Linie 36. nach dem Comma, ſchalte ein, 3.

S. 116. im dritten Takt der ſiebenten Noten Linie ſtatt e ließ a.

S. 121. Linie 23. wie Haupton ſelbſt, muß heißen: wie den Hauptton ſelbſt.

S. 125. in der Tabelle muß in der zweyten Reihe der Felder-Colonne unter V. in dem leeren Felde ſtehen D dur.

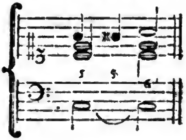
S. 128.

ERRATA.

S. 128. unter der dritten und vierten Noten Linie ſind die Buchſtaben ausgelaſſen, unter dem erſten Exempel muß a unter dem zweyten b unterm dem dritten c und unter dem vierten d ſtehen.

S. 132. im vierten Takt des zweyten Noten Syſtems ſtatt $\substack{7\flat\\6\flat\\4}$ ließ $\substack{7\\6\\4}\flat$.

S. 137. neben dem zweyten Noten Syſtem wird eingeſchaltet: oder ſo, wie ſie als übermäßige Quinte vom Baße erſcheint, wie hier:



S. 138. in der ſechſten Noten Linie iſt das Discantzeichen verſetzt und ſoll ſtehen

S. 148. Linie 3. von unten, nicht könne verdoppelt ꝛc. ließ nicht könne zweymal verdoppelt ꝛc

S. 151. im zweyten Takt des zweyten Noten-Syſtems muß $\bar{d}$ im Discant ſtatt einer ganzen eine halbe Takt Note ſeyn.

S. 153. im zweyten Exempel des erſten Syſtems im erſten Takt ſtatt $\bar{d}$ ſoll $\overline{cis}$ ſtehen.

S. 172. im zweyten Noten Syſtem im zweyten Takt muß im Discant neben $\bar{h}$ ein Punct ſtehen.

Eben daſ. im erſten Noten Syſtem muß die $\substack{5\\7}$ gebunden ſeyn.

Seite 178. im erſten Takt des Noten-Syſtems müßen die im Discant ſtehende halbe ganze Takt-Noten ſeyn.

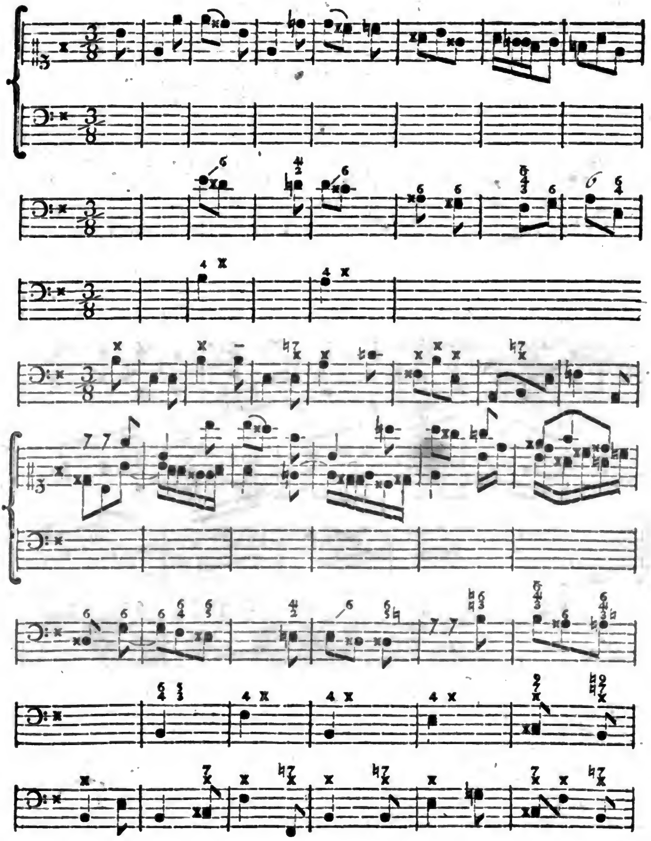
S. 180. über dem vierten Takt ſtatt $\substack{8\\2\\1}$ lies $\substack{8\\3\\1}$

S. 196. muß das Schlußzeichen vor, ſtatt nach dem $\bar{g}$ ſtehen.

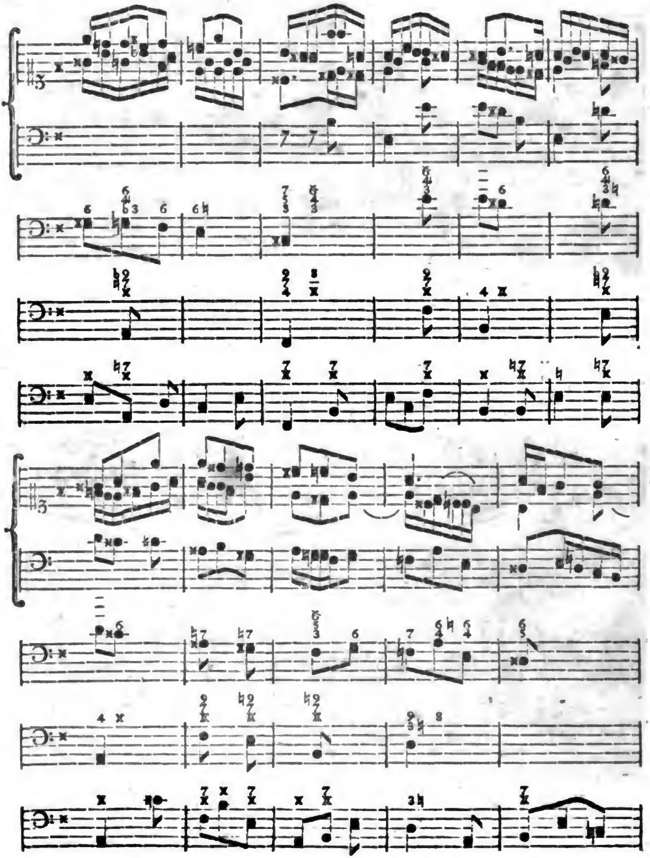
S. 200 in der letzten Linie, nach reſolviret, muß eingeſchaltet werden: Nur muß dieſer dißonirende Satz ſein Fundament in der vorhergehenden Baßnote haben.

S. 233. im erſten Takt der neunten Noten-Linie ſoll die Note ſtatt $\bar{d}$, $\bar{h}$ heißen.

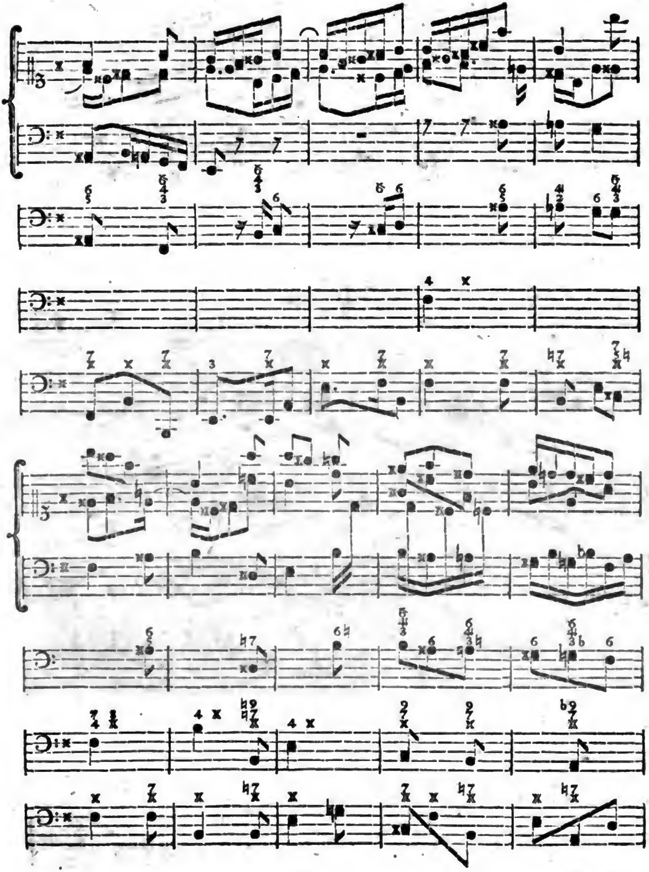
Digitized by Google



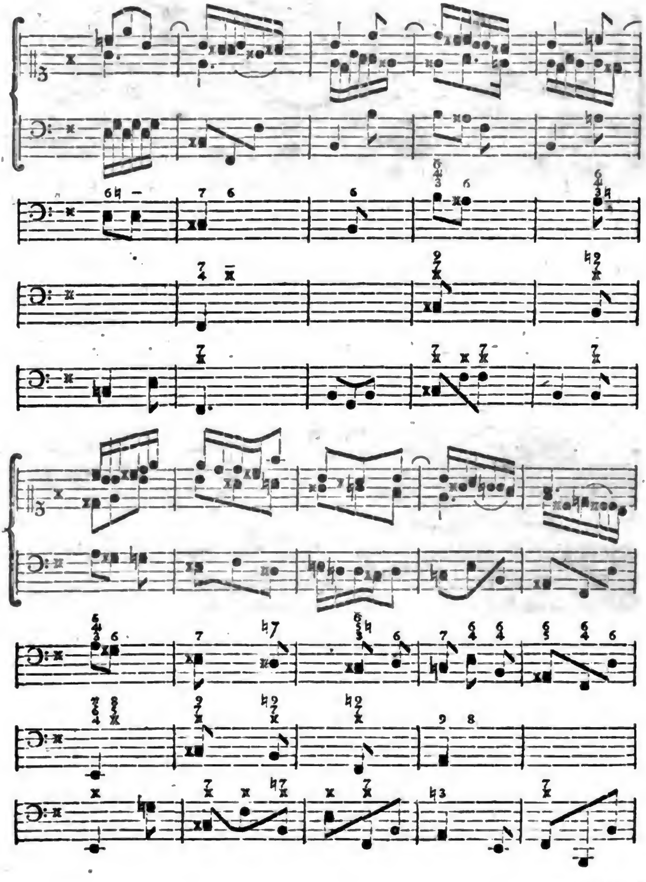
Digitized by Google



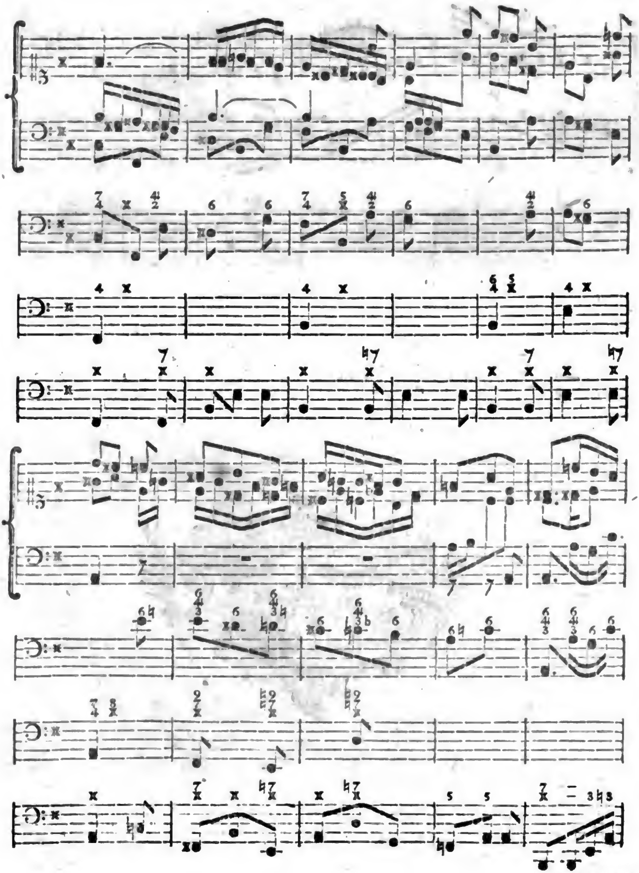
Digitized by Google



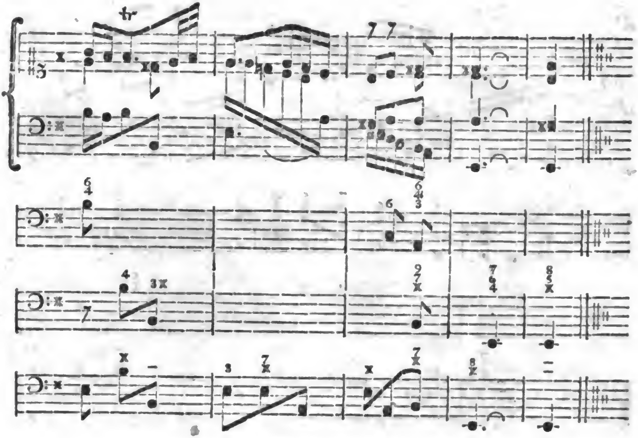
Digitized by Google



Digitized by Google

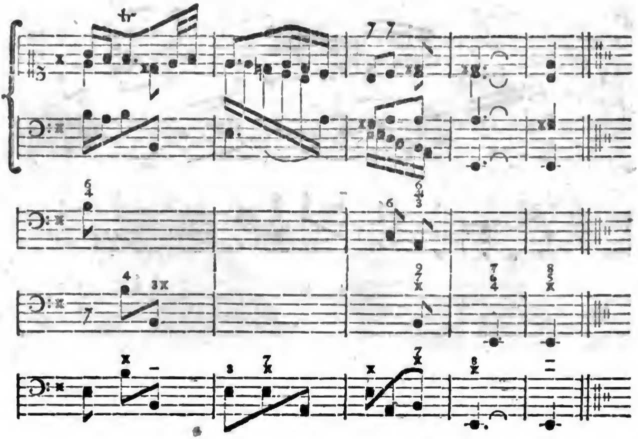


Digitized by Google



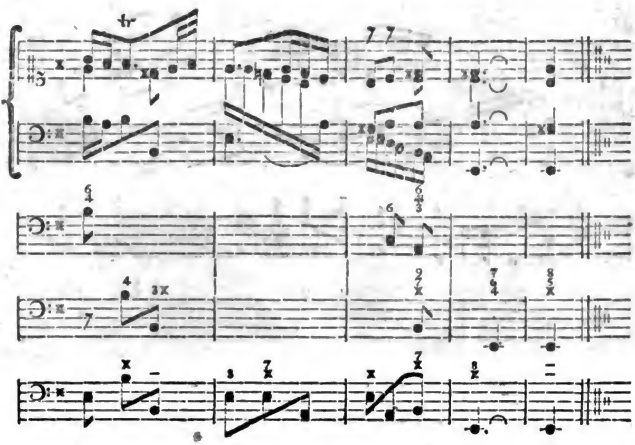
Digitized by Google

Digitized by Google



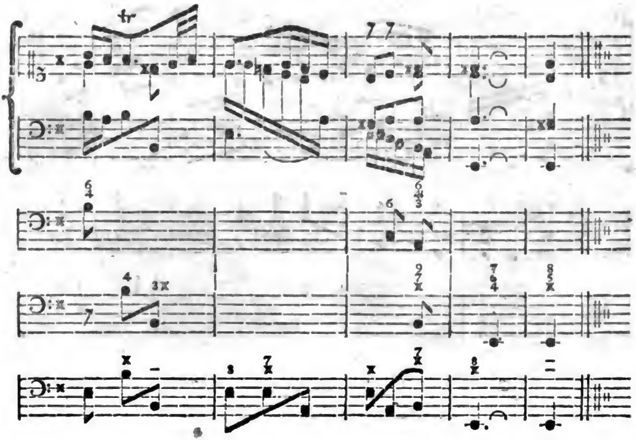
Digitized by Google

VI



Digitized by Google

VI



Digitized by Google